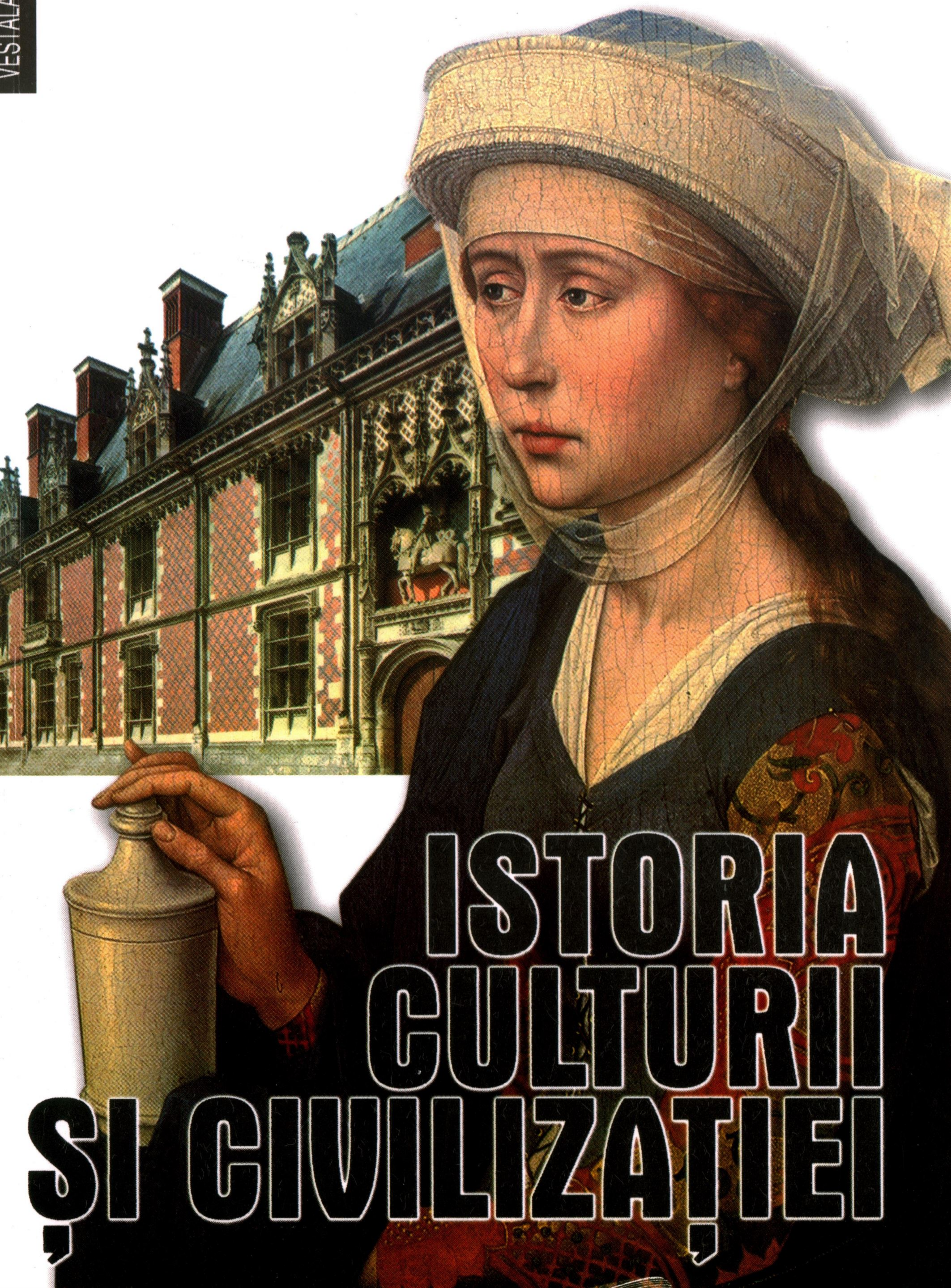


Ovidiu Drimba

11







## **Din sumar:**

- **Cultura Renașterii**

Educația și învățământul

Umanismul

Știința

Literatura

Teatrul

Muzica



# NOUTĂȚI EDITORIALE

- *Giuseppe Cochiara, Istoria folclorului european*, 464 p.;
- *Iulia Hasdeu, Cugetări*, 128 p.

**ÎN CURS DE APARIȚIE**

# OVIDIU DRIMBA

# ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

XII

Distansko koleg  
 Pavel Moravici  
 - angla kritikal destina  
 si prietorie  
 bratle Bismarck  
 9. vi. 05

ISBN 973-9418-60-0  
ISBN 973-9200-58-7  
Editura VESTAL  
ISBN 973-642-031-0  
ISBN 973-9211-70-4  
Editura SAECULUM I.O.



Coperta de I. OPRÎȘAN

- Coperta I: a) Rogier van der Weyden, *Maria Magdalena* (din tripticul Braque, cca. 1464).  
b) Castelul Blois (aripa Louis XII).
- Coperta IV: Adam Kraft, *Autoportret* (Lorenz Kirche, Nürnberg), sec. XV.

Editura SAECULUM I.O.

ISBN 973-9211-70-4

ISBN 973-642-031-0

Editura VESTALA

ISBN 973-9200-56-7

ISBN 973-9418-60-0

© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

OVIDIU DRIMBA

# ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI XI

Primă apariție



Editura SAECULUM I.O.



Editura VESTALA

București, 2004



ANNO UNO

ISTORIA CULTUR

12

CIVILIZATIE

IX

STORIA CULTUR



Bucuresti

1918

1918

# CULTURA RENAȘTERII



# EDUCAȚIA ȘI ÎNVĂȚĂMÂNTUL

Noi teme și atitudini culturale. • Contra sistemului  
educativ scolastic • Rabelais • Studiul Antichității –  
„Studia humanitatis” • Pedagogia renescentistă  
italiană. Vergerio, Guarino, Vittorino da Feltre •  
Ideile pedagogice ale lui Erasm și influența lui •  
Pedagogia Renașterii în Franța. G. Budé, Petrus  
Ramus, Montaigne • Sistemul pedagogic al Refor-  
mei și Contrareforme • Școlile și universitățile •  
Bibliotecile • Funcția culturală a tiparului • Con-  
cluzii



## Noi teme și atitudini culturale

Cu privire la mentalitatea generală și la spiritul culturii acestei epoci, atât de bogată în geniale inovații dar și în surprinzător de persistente elemente ale vechii culturi și mentalități<sup>1</sup>, s-a spus că Renașterea este marea epocă a ambiguităților și a contradicțiilor; epocă în care tehnica este văzută ca „un factor decisiv de reformare și de transformare a lumii”; în care, „ieșit de sub tutela dogmatismului, omul se minunează de noua sa putere”; o epocă definită de același G. Gusdorf ca „adolescența entuziastă a spiritului european”, ca „epoca de exaltare a omenirii, când totul pare posibil”<sup>2</sup>. În locul relativului dar prea îndelungatului imobilism ce caracteriza spiritul Evului Mediu supus atâtor restricții, dogmatisme, orizonturi limitate sau închise, acum noile cuceriri și progrese înregistrate în domeniul tehnologic sau în ordinea politico-socială (inclusiv cele care au dus la marile descoperiri geografice) au extins orizontul cunoașterii, au impulsionat inițiativele, au transformat considerabil însuși spațiul mental. Dacă ne limităm doar la consecințele în planul culturii ale marilor călătorii și descoperiri geografice (în speță a Americii), recunoaștem că „niciodată o descoperire pur materială, lărgind orizontul, n-a produs o schimbare morală mai extraordinară și mai durabilă”; iar pe planul cercetării științifice, „niciodată omul n-a

1. Astfel, personalități reprezentative ale noii epoci precum Copernic, Kepler, Campanella, Tycho Brahe sau Gerolamo Cardano credeau încă în iluzoriile determinisme ale astrologiei; un spirit atât de lucid ca Jean Bodin credea în vrăjitorie; marele medic Paracelsus – într-o mistică ocultă; iar ilustrul chirurg al epocii, Ambroise Paré, în cele mai ridicole superstiții populare. Însuși Leonardo da Vinci avea momente în care se abandona tentațiilor unui ciudat vizionarism eschatologic.

2. „Oamenii din 1541 nu spuneau niciodată: «imposibil». Ei nu știau să se îndoiască de posibilitatea unui fapt” (L. Febvre). – „Una din trăsăturile cele mai curioase și mai caracteristice ale epocii era această absență completă în gândire a categoriei *imposibilului*. Totul este posibil, și din aceasta rezultă o credulitate fără margini și fără critică” (A. Koyré).



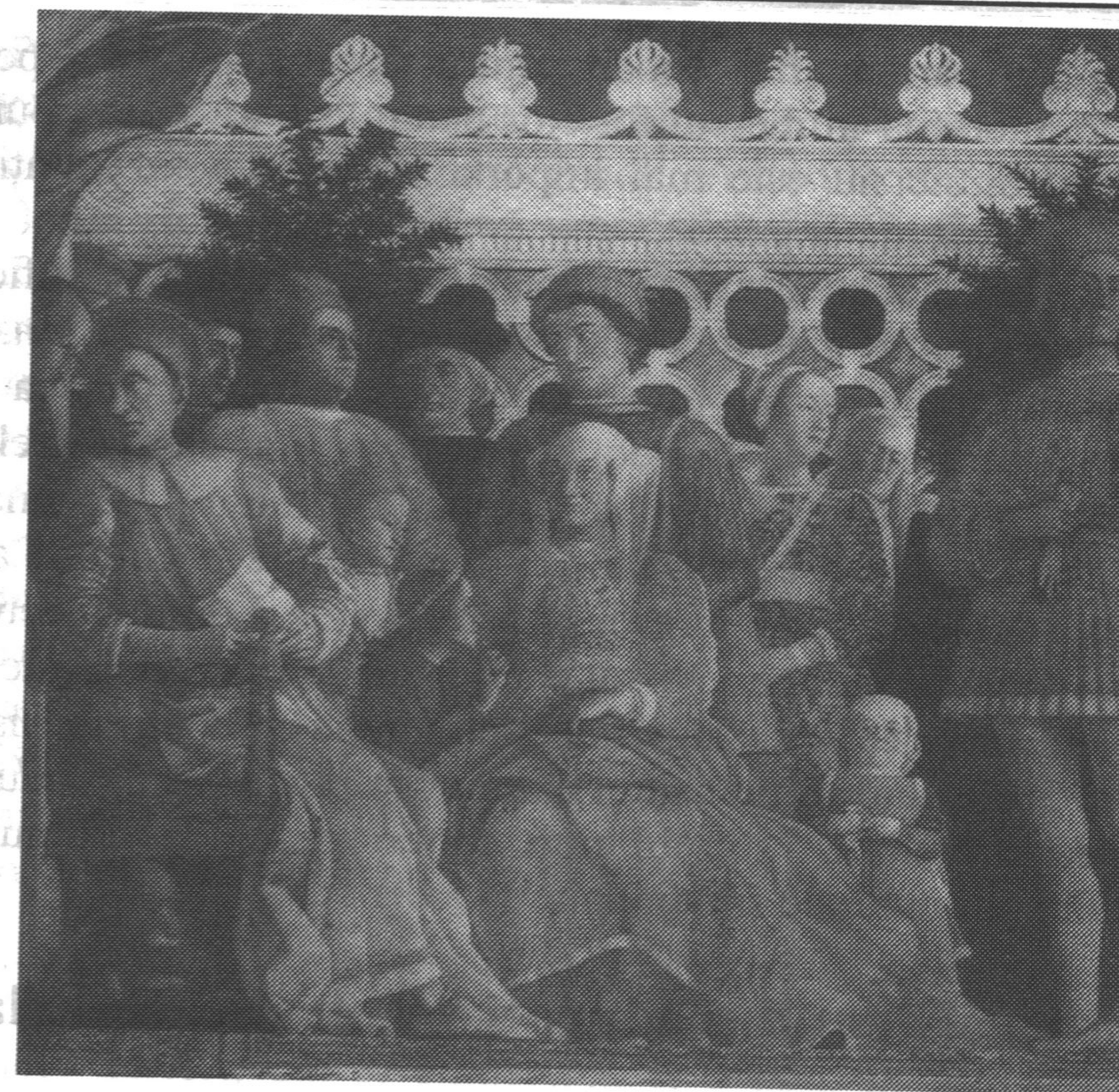
simțit o nevoie mai presantă de a observa natura și de a multiplica mijloacele de a o interoga cu succes“ – constată Al. von Humboldt.

Consecințele benefice, având un caracter general, n-au întârziat să se întrevadă (inclusiv în domeniul educației și învățământului). „Problemele tradiționale ale diverselor discipline căpătau, în contact cu o lume nouă, o semnificație diferită, și mereu alte întrebări se puneau, la care nimeni nu se gândise vreodată“ (G. Gusdorf).

Acum geografia, nu numai că se proiectează asupra teologiei și a metafizicii, dar deschide noi perspective în toate sectoarele cunoașterii<sup>1</sup>. Voluminoasa (de aproape 1.200 de pagini) *Cosmografie* a lui Sebastian Münster (Basel, 1544) cunoaște, într-un singur secol, nu mai puțin de 46 de ediții în 6 limbi. O dată cu „descoperirea lumii“, a unor spații geografice noi, se descoperă acum și realități umane nebănuite. Oamenii nou descoperiți din acele regiuni atât de îndepărtate, fabuloase, furnizează europenilor noi imagini ale însăși condiției umane.

De altminteri, noile cuceriri și progrese în domeniul civilizației au operat și în planul conștiinței separări și distanțări radicale de prejudecățile Evului Mediu. Astfel, prejudecata, mitul „originii nobiliare“, de pildă, nu mai acționează cu forța, cu autoritatea de odinioară. „Adevărata și desăvârșita noblețe este cea care e în noi; nu cea moștenită, ci aceea pe care ne-am cucerit-o cu vegherea, cu truda, cu studiile noastre“ – scrie Poggio Bracciolini. – Demnitatea omului – proclamă cu solemnitate Pico della Mirandola – constă în faptul că „destinul său depinde de voința sa liberă“. Atât soarta individului, cât și mersul istoriei sunt opera omului, a societății umane, iar nu a divinității, a predestinării, a Providenței. Succesul omului în viață depinde de calitățile sale morale și intelectuale, de inițiativa și activitatea sa susținută. Căci acum munca nu mai este considerată „un blestem“, ci o binecuvântare, care îi poate asigura omului succes și bogăție – ceea ce este un semn al răsplății, al încuviințării, al vrerii divine. Și nici visul gloriei, al renumelui, al faimei, nu este un păcat, o condamabilă vanitate a omului; dimpotrivă, acum a devenit dreptul, recunoașterea, „semnul tangibil al valorii sale sociale“ (L. Geymonat, R. Tisato).

1. Totuși, o anumită inerție intelectuală (sau, o inexplicabilă prejudecată, – căci de o lipsă de informare nu poate fi vorba) nu este total absentă. L. Febvre citează cazul lui Jacques Signot, a cărui *Descriere a lumii*, publicată în 1539 și reeditată de cinci ori în șase decenii, nici măcar nu menționează continentul descoperit încă în urmă cu 47 de ani! Dar nu-l menționează nici chiar ediția din 1599 a aceleiași lucrări, – deci la 107 ani de la descoperirea Americii!



Mantegna: „Familia ducelui Gonzaga“ (Pal. Ducale, Mantova).

Asemenea atitudini mentale s-au concretizat în alegerea unor teme fundamentale și caracteristice noii epoci.

Mai întâi, cultura Renașterii afirmă și elogiaza valoarea individualității umane, activismul, voința, spiritul de inițiativă al omului, civismul și capacitățile sale intelectuale, creativitatea sa ca literat, filosof, artist sau om de știință, aplicația sa spre concret și renunțarea la atitudinea contemplativă, – ca și la alte valori promovate de lumea medievală. – Exaltarea personalității umane în integralitatea sa, comportamentul său ca cetățean, plenitudinea și armonia vieții sale, sunt atitudini pe care omul Renașterii le găsește exemplificate, ilustrate în lumea antică greco-romană; de unde, interesul pentru Antichitatea clasică, interes devenit un amplu și cât mai complet program educativ.

O altă temă fundamentală rezultă din aprecierea acordată lumii materiale, a naturii în totalitatea ei, considerată acum nu ca o „vale a plângerii“, dimpotrivă, lumea reală, immanentă, este acum privită ca cea adevărată și singura, ca o inepuizabilă sursă de plăceri și bucurii. – Această lume materială urmează să fie cercetată acum cu atenție deosebită, pentru a fi dominată și folosită în avantajul omului. De



aici, interesul particular al epocii pentru tehnică, pentru a permite omului să intervină în mersul forțelor naturale și să și le supună. În acest scop, nimic nu este mai important pentru actul științific al experienței decât matematica.

În fine, asemenea atitudini mentale noi vor aduce modificări și în raporturile dintre gândirea religioasă și gândirea laică renascențistă. Spiritul religios nu este deloc absent total în noua lume configurată pe asemenea coordonate; dar este clar că aspectele noii mentalități – valoarea absolută atribuită omului, personalității umane, respingerea ascetismului, marea prețuire a culturii antice, importanța acordată lumii terestre, liberei voințe a omului, activității umane ca factor decisiv în mersul istoriei și pentru destinul individului, – toate acestea vin în flagrantă contradicție cu doctrina Bisericii. În schimb, refuzând formalismul exterior impus, și refugiindu-se în intimitatea conștiinței, spiritul noii epoci „deschide drumul unei religiozități pur naturale și raționale“ (*Idem*)<sup>1</sup>.

### Contra sistemului educativ scolastic. Rabelais

Ca o consecință și în strictă concordanță cu exigențele formative, cu necesitățile sociale și cu orizontul mental al noii epoci, pedagogii Renașterii vor refuza ferm sistemul educativ și de învățământ medieval<sup>2</sup>. „Întreaga pedagogie medievală era pe bază de lectură de texte“ (M. D. Chenu). Procesul de predare consta în lectura și comentarea cu o minuțiozitate exagerată a textelor unor autori a căror *auctoritas* era sacrosanctă și intangibilă. Acest tip de *lectio* înlocuia, deci, studiul direct, liber al naturii, cu studiul cărților unor autori oficiali, consacrați; obiectul studiului nu era experiența directă, omul, lumea, realitatea vie, ci textele acestor *autorități*, – singurii autori care garantau autenticitatea „adevărurilor“, iar nu rațiunea liberă sau observația directă.

1. Alte teme frecvent tratate în contextul cultural al Renașterii (și asupra cărora se va reveni pe larg în capitolele următoare) sunt: critica (sau negarea) culturii perioadei anterioare, medievale; considerarea ființei umane în integritatea sa armonioasă; echivalarea omului cu un microcosm și corespondența cu macrocosmul; rolul și importanța formativă a studiului limbilor și antichităților clasice; studiul cărților integrat cu studiul direct al lucrurilor, cu cercetarea naturii; în care sens, poziția lui T. Campanella este atât de categorică: „Eu învăț mai mult din anatomia unei furnici sau a unui fir de iarbă [...] decât din toate cărțile care s-au scris de la începutul veacurilor până azi“.

2. Cf. *Ist. culturii și civilizației*, vol. 6, pp. 110–162.

Polemica umanistă contra sistemului medieval de educație și învățământ atinge momentul culminant în paginile romanului lui Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*<sup>1</sup>. Autorul ridiculizează (I, 19 și urm.) cu o formidabilă vervă umoristică, cu un sarcasm și o ironie nimicitoare modul scolastic de predare al profesorilor de stil vechi, oratoria lor solemnă și vacuă, venerația oarbă a „autorităților“, aglomerarea de adverbe și adjective, savanteria citatelor alese anapoda, logica lor pedantă și haotică, raționamentele specioase și neconcludente ale disputelor, abuzul de silogisme și jargonul latinizant prezumțios al magiștrilor<sup>2</sup>.

În opoziție cu un asemenea sistem didactic-educativ, scrisoarea pe care Gargantua o adresează fiului său, recomandându-i să-și însușească o cultură enciclopedică, conține un program instructiv conform vederilor umaniștilor. Textul scrisorii este cât se poate de semnificativ pentru idealul de cultură la care aspira generația umaniștilor Renașterii din secolul al XVI-lea:

„... Cuget și vreau să-nveți fără cusur limbile: mai întâi greaca [...], în al doilea rând latina și, pe urmă ebraica, pentru studiul sfântelor scrieri, cât și caldeeană și araba, în vederea aceluiași scopos; și să-ți formezi stilul, în ceea ce privește greaca după modelul lui Platon, iar latina, după al lui Cicero. Să nu existe istorie care să nu-ți fie prezentă în minte, la care lucru o să te-ajute Cosmografia celor care au scris așa ceva.“

Pentru artele liberale; geometria, aritmetica și muzica, ți-am stârnit oareșcare gust încă de pe când erai de-o șchioapă, în vârstă de cinci-șase ani; învață-le și pe celelalte; astronomiei să-i știi toate legile; leapădă-mi-te de astrologia prezicătoare și de „arta“ lui Lullius, ca de niște înșelătorii și deșertăciuni ce sunt.

Cât despre dreptul civil voiesc să cunoști pe dinafară paragrafele frumoase și să le dezbați cu pricepere.

1. Vd. Ovidiu Drimba, *Rabelais*, Ed. Saeulum I. O., 2003.

2. Marele umanist spaniol Luis Vives, care studiasse la Paris (în 1531, deci în timpul când și Rabelais asista la astfel de „spectacole“ didactice), face o scurtă dar foarte vie, precisă și pitorească descriere a acestor dispute: „Școlarii nu cunoșteau alte exerciții decât disputa. Se disputa înainte de prânz, se disputa în timpul prânzului, se disputa după prânz, se disputa în public, în particular, în orice loc și în orice timp. Nimenea nu se sinchisea de adevăr, nimenea nu căuta decât să apere ceea ce afirmase înainte. Cei care erau strânși cu ușa căutau să scape, încăpătânându-se, negând cu nerușinare ceea ce spusese înainte [...]. Strigau până răgușeau, se improșcau unii pe alții cu grosolănii, cu amenințări, ajungeau chiar la lovituri de picior, la palme, la mușcături. Disputa degenera în încăierare, iar încăierarea în bătaie cruntă, cu mulți răniți, ba chiar și cu morți...“



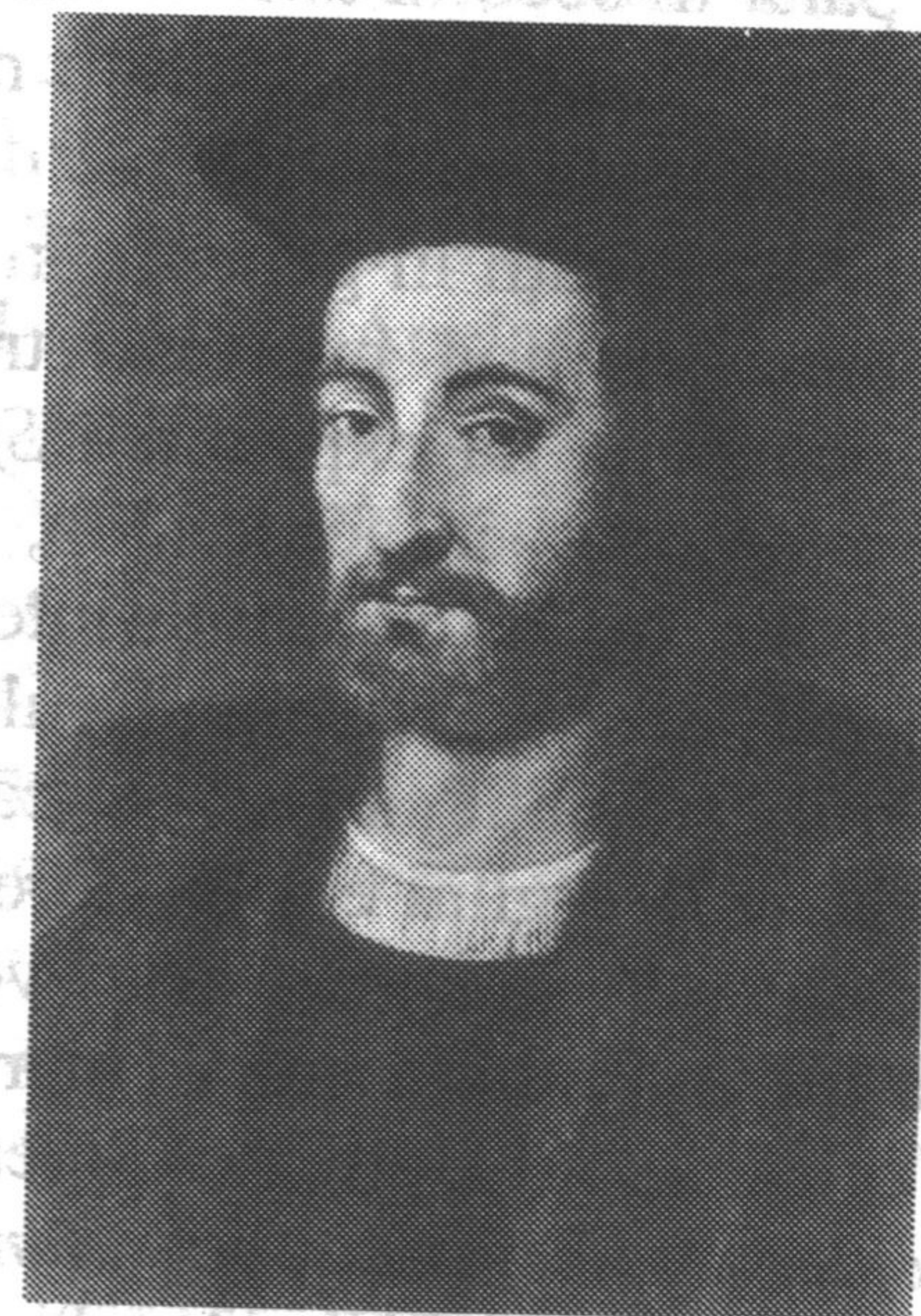
„În privința cunoașterii fenomenelor naturii voi să li te consacri cu sânguință: să nu se afle mare, râu sau iaz cărora să nu le cunoști peștii; și toate păsările aerului, toți pomii, arbuștii și tufele pădurilor, toate ierburile pământului, toate metalele ascunse în sânul adâncurilor, pietrele prețioase de la răsărit la miazăzi: nimica să nu-ți rămână necunoscut.

Pe urmă apleacă-te cu trageră de inimă asupra cărților medicilor greci, arabi și latini [...] și, prin repetate disecări anatomice, dobândește-ți desăvârșită cunoaștere a celeilalte lumi, care este omul [...]. Cu alte cuvinte, să te văd ajuns o fântână adâncă de înțelepciune [...] și să deprinzi arta cavaleriei și a armelor, ca să fii în stare să ne aperi casa și să-i ajuți pe prietenii noștri în toate împrejurările, împotriva atacurilor răufăcătorilor...” (II. 8).

Este „prima schiță a unei educații moderne, bazată pe observarea realității mai mult decât pe lectura cărților, – pe muncă, pe dezvoltarea armonioasă a facultăților cognitive și practice” (G. Geymonat, R. Tisato). Această atitudine intelectuală caracterizată printr-o enormă sete de cunoaștere este „prima afirmare a școlilor umaniste contra rezistenței doctorilor de la Sorbona”, și totodată „o elocventă exaltare a unei lumi noi, mai liberă și mai senină” (E. Garin). – În acest sens, rândurile următoare ale operei lui Rabelais (II, 8) se înscriu printre cele mai entuziaste considerații asupra rezultatelor obținute prin noile principii și condiții de studiu:

„Acuma, toate disciplinele sunt puse iar la locul lor, limbile statornicite: greaca (fără de care e rușine pentru oricine să-și zică savant), ebraica, latina, caldeeană; tipăriturile folosite azi, atâta de elegante și de corecte, care au fost născocite pe vremea mea prin har divin, cum, dimpotrivă, artileria prin diavolească înrăurire. Lumea toată e plină de oameni învățați, de docti foarte, de biblioteci uriașe, încât pare-mi-se că nici pe vremea lui Platon, nici a lui Cicero, nici a lui Papinian nu exista atâta înlesnire la studiu câtă se vede acuma [...]. Văd că tâlharii, călăii, vântură-țară și rândașii de astăzi sunt mai docti decât doctorii și predicatorii de pe vremea mea...” (Trad. de Romulus Vulpescu)

Surprinde în acest program de educație integrală – cu alte cuvinte, un program ce urmărește cultivarea tuturor facultăților creative ale copilului, dezvoltarea armonioasă a personalității umane, incluzând și jocul sau exercițiile fizice, care să alterneze cu studiul – gustul lui Rabelais și în general al umaniștilor pentru enciclopedia acumulativă, pentru erudiția noționistică. Acest po-



Rabelais (școală franceză, c. 1535).

tențial pericol al unei pedanterii orgolioase și arogante, a unei neasimilări formative și de substanță a cunoștințelor, va fi sesizat de contemporani: „... căci știința fără conștiință altceva nu însemnează decât ruina sufletului” – avertizează Rabelais însuși.

În realitate, programul instructiv-educativ al Renașterii este considerat de totalitatea umaniștilor ca având o funcție eliberatoare de prejudecăți, de ascetism și dogmatisme; exprimă un sens de emancipare și dezvoltare a personalității, o exortare, un îndemn entuziast la studiu, vizând nu atât acumularea excesivă de cunoștințe, cât în primul rând și în mod esențial formarea unei structuri mentale diferite, prin „achiziționarea conștiinței istorice, descoperirea adevărului determinat de timpul în care a fost formulat, entuziasmul pentru noile invenții și descoperiri, o nouă atitudine față de natură și, în general, față de lucruri și de realități” (Geymonat, Tisato).

### Studiul Antichității – „Studia humanitatis”

Antichitatea greco-romană n-a rămas necunoscută, nestudiată de oamenii cultivați din Evul Mediu; și cu atât mai puțin latina, limba elevilor și studenților, a erudiților și a Bisericii catolice. Dar această limbă latină era lipsită de eleganța modelelor clasice, era o latină coruptă, – în timp ce limba greacă era aproape total necu-



noscută Occidentului până în secolul al XV-lea. Încât, acum limba clasicilor latini se impunea să fie studiată cu o riguroasă precizie și eleganță: acesta era idealul umaniștilor.

Cât despre studiul Antichității în general, în Evul Mediu acesta era întreprins întotdeauna în mod interesat: trebuia să servească credinței creștine, să contribuie la explicarea Sf. *Scripturi*. Autorii antici erau folosiți și interpretați în acest scop, – care nu excludea nici scoaterea lor din contextul istoric, nici interpretarea lor deformată, intenționat sau nu. Pentru oamenii Evului Mediu, Aristotel „demonstra” că adevărul este unul singur: cel care vine să confirme adevărul credinței creștine; Vergiliu era un „precursor” al creștinismului, pentru că în egloga a IV-a „prevestise” venirea lui Hristos; în timp ce *Arta iubirii* a lui Ovidiu era citită chiar și în mănăstirile de călugărițe, – în timp ce călugărul Bertrand Ginesse copiază frivolele *Leacuri contra dragostei* ale aceluiasi poet (*Remedia amoris*) „întru mărirea și slava Fecioarei Maria”! – Așadar, Evul Mediu citea operele anticilor, „dar proiectându-le în oglinda deformantă a revelației creștine: orice poezie devine semn și simbol al iubirii divine” (G. Gusdorf).

Oamenii Renașterii, în schimb, îi citesc pe autorii antici cu o altă optică: din interesul și curiozitatea de a descoperi și *altfel* de oameni decât ei, de a cunoaște realitățile, gândirea, experiențele lor umane. Mai mult: pentru ca lumea, omenirea antică pe care o prezintă acești autori – mult deosebită și considerată superioară celei a noastre – să fie luată ca exemplu și să servească drept model contemporaneității, în vederea construirii unui nou ideal uman, și totodată a analizării critice, a reorganizării vieții și societății prezentului. – Cunoașterea și asimiliarea culturii antice avea, deci, acest rol formativ prin studiul disciplinelor literare (*studia humanitatis*)<sup>1</sup> care îl fac pe om „mai uman” (*humaniores litterae*); iar faptul că în conștiința pedagogilor Renașterii aceste discipline (azi le numim „umaniste”) dețin o netă preeminență asupra celor științifice (în primul rând a celor ce făceau obiectul ciclului superior de studii, al *quadrivium*-ului), arată că acestora le revenea funcția, obiectivul și meritul de a-l face pe om mai liber, mai uman (*humanior*), mai conștient de sine și de îndatoririle sale civice, – deci, mai capabil de un comportament asemănător oamenilor Antichității greco-romane, modelelor antice.

Pe lângă funcția de adjuvant al credinței pe care i-o atribuise studiului Antichității, Evul Mediu mai era lipsit și de o perspectivă

1. Care prin extensiune includea – pe lângă studiile filologice și literare – și filosofia morală, dreptul și scrierile istorice ale anticilor.

istorică în receptarea trecutului. „Dante însuși travestește și adaptează figurile antice, introducând personajele și faptele în lumea lui, într-un orizont și un cadru care n-are nimic a face cu lumea lor adevărată, modernizându-le și plasându-le în mod anacronic în afara timpului lor” (E. Garin). Același lucru se întâmpla și cu textele juridice antice și în general cu lecțiile pe care le țineau profesorii universităților medievale, – care „îi citeau și ei, bine înțeles, pe antici, dar în afara oricărei dimensiuni istorice și a oricărei valorificări critice posibile”. – În schimb, oamenii Renașterii consideră Antichitatea în propria ei lumină, admiră trecutul pentru propriile lui valori; iar în acest trecut „descoperă omul ca individualitate concretă și determinabilă din punct de vedere istoric”. Faptul acesta le procură o înțelegere adecvată a societății umane și a dezvoltării sale într-un spațiu și un timp determinate; cu alte cuvinte, „o conștiință istorică și critică. Și, în același timp, le procură ideea de unitate, de colaborare, de comunicare interumană, deasupra barierelor timpului și a diferențierii religioase în creștini și păgâni” (*Idem*).

Se conturează în felul acesta o nouă concepție despre cultură.

Un celebru (în toată Europa) profesor al Sorbonei și al Universității din Bologna, Filippo Beroaldo il Vecchio (m. 1505), definea cultura ca discurs, colocviu, limbaj; „adăugând că, deci, cultura înseamnă prietenie, adică o legătură între oameni, care nu cunoaște distanțe de timp și spațiu. Numai studiile liberale, contribuind să descopere această „formă” umană, alcătuiesc cu adevărat umanitatea omului și îl învață pe fiecare să fie om” (*Idem*).

Mai interesant, mai semnificativ e faptul că înseși persoane din înalta ierarhie ecleziastică au devenit adepți ai noii orientări culturale. Marii papi ai Renașterii citesc și admiră autorii antici, receptându-i în felul umaniștilor timpului; sau, colecționează marmuri, bronzuri, ceramică, medalii antice. Iar unul din cei mai mari predicatori ai secolului al XV-lea, Sf. Bernardino da Siena (m. 1444), scria: „*Mare și nobilă bogăție, studiul îți este folositor ție, familiei tale și orașului tău; iar tu vei putea apărea în toate ținuturile din lume și în fața oricărui senior; și vei deveni om, sau vei fi un nimic fără studiu*”. Sf. Bernardino se referea desigur la studiul operelor care ne ajută să descoperim sensul omului și al vieții, ceea ce îi apropie pe oameni și ceea ce îi desparte; ceea ce „înseamnă să vorbești cu oamenii antici, să-i înțelegi și pe ei ca și pe noi, să iai cunoștință de normele lor de viață ca și de ale noastre, de știința lor ca și de a noastră”. Drept care, Sf. Bernardino îndeamnă: „*Haide, pornește, citește cărțile lor, cele care îți plac mai mult; și vei sta de*



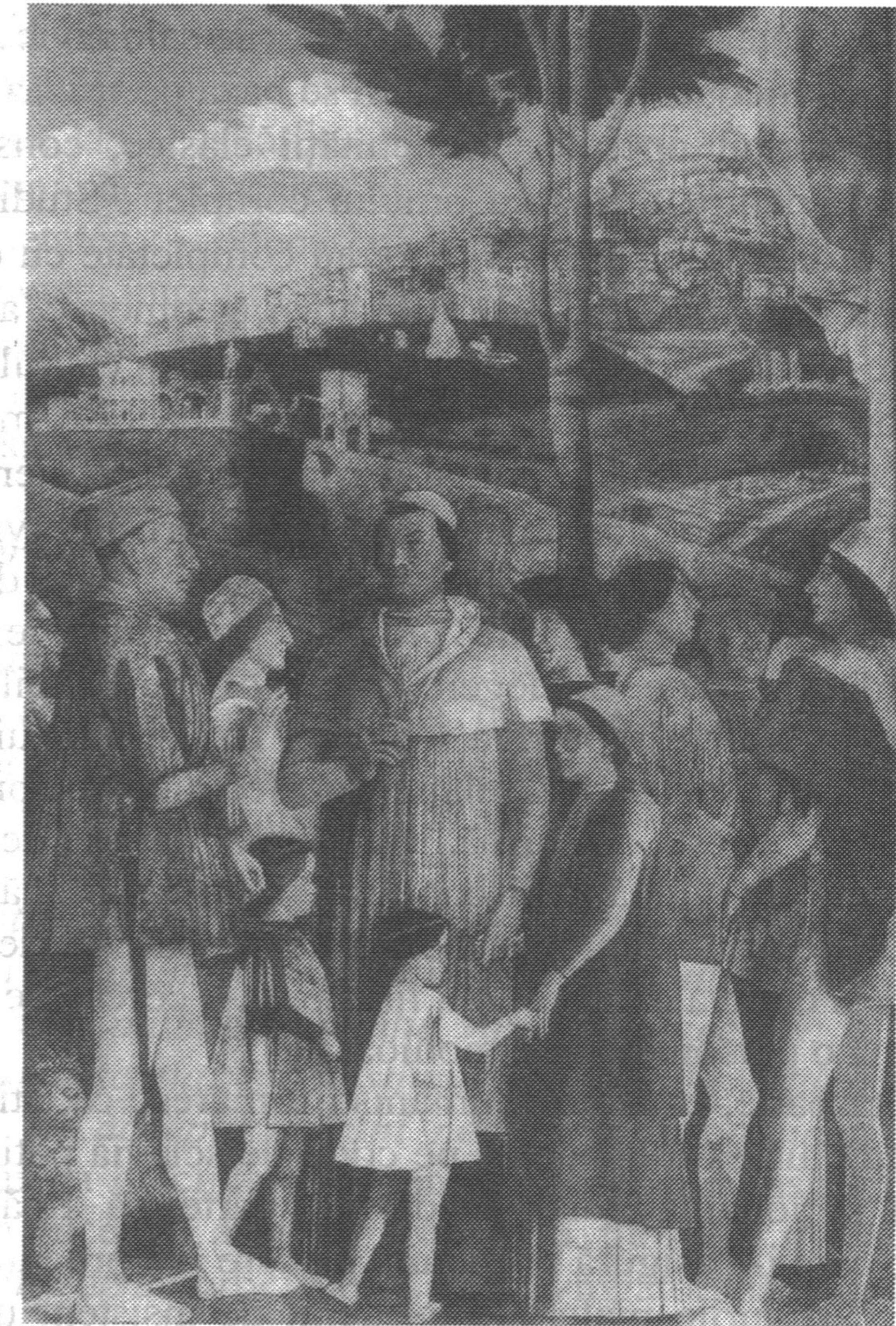
*vorba cu ei, iar ei vor sta de vorba cu tine; tu îi vei auzi pe ei, iar ei te vor auzi pe tine*“.

Pentru italieni îndeosebi, cunoașterea aprofundată a civilizației, culturii, și în special a limbii latine, avea o importanță particulară; căci aceasta le procura și le întărea sentimentul originii lor latine, sentiment pe care își fundamentau propria lor cultură. Încât, pentru profesorii și educatorii umaniști italieni, educația tinerilor prin intermediul limbii latine și a operelor clasice latini, a anticilor, devenea implicit și un instrument de educație civică și patriotică. – Lorenzo Valla reamintea: „*Limba Romei a fost cea care a educat neamurile și popoarele într-ale artelor liberale; ea a fost cea care le-a învățat cele mai bune legi și care a deschis drumul învățaturii și al tuturor științelor. Ea a fost cea care le-a eliberat de barbarie...*“

Ideile pedagogice legate de studiul și de modelele umane ale Antichității au întâmpinat din partea unor exponenți de autoritate ai Bisericii și ai pedagogiei de factură scolastică o opoziție, chiar foarte acerbă. Și chiar de la începuturi.

Încă din ultimii ani ai secolului al XIV-lea, vicarul general al ordinului dominican, arhiepiscopul și cardinalul Giovanni Dominici (m. 1414), violent adversar al umaniștilor, condamna în termenii cei mai aspri, atât reîntoarcerea la idealurile Antichității și la lectura poezilor clasici, cât și la sistemul liberal de educație preconizat de umaniști. Tinerii – decreta Dominici – nu trebuie lăsați să vorbească liber: „*Tăcerea e sfântă... Modestia umilă nu vorbește... Datoria discipolului este să asculte... Bătăile dese sunt folositoare... Și nu numai până la vârsta de trei, patru sau cinci ani, ci până când e nevoie, chiar până la 25 de ani...*“ Părinții pot să-și bată copiii, fie că merită fie că nu. „*În primul caz, copiii să fie mulțumiți că s-a făcut dreptate; în al doilea caz – pentru că s-au dovedit răbdători. Oricând bătaia e folositoare...*“

Un secol mai târziu, și Savonarola va combate insistent învățământul bazat pe *Studia humanitatis*, în speță pe studiul poeziei clasice antice: „*În versurile poezilor păgâni se ascund grave îndemnuri diabolice... Poezii sunt niște mincinoși și altceva nu fac decât să nascocescă baliverne [...] și povești pline de lascivități, de iubiri prostești și mârșave (stolti e turpi), – și în felul acesta îl supun cu totul pe om diavolului...*“ Savonarola era ferm încredințat că firea omului, coruptă și condamnată fiind de urmările păcatului originar, trebuie pedepsită și îndreptată prin asceză și mortificare, – singurele mijloace ce pot învinge patimile din om, care de la natură este înclinat spre rău.



Mantegna: „Ducele și cardinalul Fr. Gonzaga“  
(frescă, Pal. Ducale, Mantova).

Dar vocile cardinalului Dominici și Savonarola, care parcă veneau din adâncurile cele mai întunecate ale Evului Mediu, nu vor avea ecoul scontat de ei, acum, în noua perioadă culturală care, și sub raportul concepțiilor instructiv-educative, se arăta a fi ireversibilă.

### **Pedagogia renescentistă italiană. Vergerio, Guarino, Vittorino da Feltre**

Sistemul umanist de educație elaborat mai întâi în Italia – și anume, la Florența, – era în relație directă cu viața social-politică din Toscana, cu lupta republicii florentine pentru libertate și independență dusă contra pretențiilor papalității și a ducatului Milanului; de aici, accentul pus de pedagogii umaniști pe idealul formării de



om liber și de cetățean conștient de îndatoririle sale civice. – În plan cultural instructiv-educativ acest sistem se baza pe *studia humanitatis*, adică pe studiul operelor Antichității clasice, considerate ca mijloace ideale pentru formarea omului complet<sup>1</sup>. Studiile literar-filosofice, abordate în ciclul *trivium*, erau completate cu elementele ciclului următor *quadrivium* – de aritmetică, geometrie, astronomie, și muzică. Se menținea, deci – cu unele inovații – cadrul general al predării celor șapte „arte liberale”; dar toate aceste materii erau tratate cu metode noi și în spiritul larg umanist al Renașterii.

În scrierile pedagogilor umaniști ai Renașterii intervin frecvent și alte teme de fundamentală importanță. Astfel, față de sistemul educativ medieval caracterizat printr-o severitate excesivă și printr-o totală lipsă de înțelegere a psihologiei copilului, noua pedagogie se pronunță împotriva violenței fizice, înlocuind-o cu o necesară, cu o indispensabilă relație de afecțiune reciprocă dintre elev și magistrul. Acesta din urmă, apoi, are și datoria de a căuta să identifice datele individualității copilului, să îi cunoască trăsăturile de caracter, – pentru ca, adoptând metode educative adecvate, să-i poată orienta și cultiva calitățile (și, firește, să-i corecteze defectele), spre a-i forma o personalitate armonioasă.

Pe de altă parte, educatorii umaniști urmăresc ca, stimulându-i pasiunea studiului, să-l elibereze pe copil de sclavia patimilor și de întunecimea iraționalității; iar pe de altă parte, să aibă în vedere renumele pe care i-l asigură și bucuria pe care i-o procură studiul în sine, iar nu câștigurile materiale exagerat de insistent urmărite pe care i le garantează o profesiune lucrativă. „Căci după cum artele (= ocupațiile, profesiunile) *ignobile au drept scop câștigul și plăcerea, tot astfel virtutea și gloria rămân scopul adevărat al studiilor liberale (studia humanitatis)*”, spune ilustrul pedagog Pier Paolo Vergerio. – Este un mod de a vedea care presupune o interpretare aristocratică a culturii; iar idealul pedagogic renașcentist – un fel de aristocratism intelectual, propriu umaniștilor epocii.

Toți acești mari pedagogi au fost preocupați, așadar, și au vorbit cu insistență despre rolul studiilor umaniste și despre importanța lor în procesul de formare a personalității umane; a omului integral, bun cetățean și totodată om cultivat și om de gust, care știe să se bucure de viață și de frumos, care este animat de dorința de a cunoaște realitatea lucrurilor pentru a o putea domina și folosi.

1. Vd. *Ist. cult. și civ.*, vol. 6, p. 130-148.

Primul care a tratat în mod sistematic aceste probleme a fost **Pier Paolo Vergerio** (1370-1444)<sup>1</sup>. În programul său educativ el pornește de la necesitățile copilului, pentru a le putea astfel stimula sau corecta; căci educarea tineretului interesează nu numai familia, ci și societatea, – educația și cultura în general fiind indisolubil legate de viața întregii societăți. Iar cum în procesul educativ copilul poate fi mai bine influențat și convins de „*exemplul dat de către un om viu și onest*” – afirmă Vergerio, – asemenea exemple el le va putea găsi doar studiind istoria antică, literatura clasică, filosofia morală, toate acestea fiind „*arte numite liberale, în înțelesul că studiul lor îi face pe oameni liberi*”; cu alte cuvinte, îi eliberează de vicii și de prejudecăți, de ignoranță, de dogmatisme și de tot felul de alte constrângeri care sunt împotriva firii.

Considerațiile generale ale lui Vergerio asupra condițiilor și metodelor studiului nu sunt de o prea mare originalitate, dar dovedesc bun simț, inteligență și autentică vocație de educator. Elevului trebuie „*să îi limitezi o curiozitate prea capricioasă și inconstantă; să procedezi cu răbdare și calm, gradual și sistematic, iar nu la întâmplare; să îi împarți timpul, programul, în mod rațional; să îi odihnești atenția variind subiectele; să provoci conversația și discuția; să îi stimulezi îndoiala critică; să nu-l lași niciodată să accepte noțiuni neclare și insuficient dovedite*” (E. Garin). Iar ca discipline, ca program concret instructiv, discipolul trebuie să înceapă a studia istoria și filosofia morală, precum și elocința, arta de a vorbi frumos și convingător; căci magistrul trebuie să formeze în primul rând un cetățean, un om integrat în activitatea, în problemele, în viața societății. Bine înțeles că, în acest scop, studiul limbilor și literaturilor clasice au o importanță formativă fundamentală. Aceste studii vor fi completate cu cel al poeziei, muzicii și desenului; cu matematica, astronomia și științele naturii; în fine, cu dreptul, metafizica și teologia. – În toate aceste discipline elevul trebuie doar să fie orientat, pentru a se putea apoi „*dedica în întregime aceleia pentru care simte că are mai multă chemare; cu toate că discipli-nele sunt în așa fel legate între ele, încât nu o poți învăța cu seriozitate pe una din ele fără ajutorul celeilalte*” – concludă Vergerio.

1. A studiat artele, dreptul și medicina la Universitatea din Padova (iar limba greacă, cu renumitul profesor Manuel Chrisoloras). A fost profesor de logică și dialectică la Bologna, Florența, Padova și Roma. A participat la Conciliul de la Konstanz, unde a avut un rol important; după care, a făcut parte din suita împăratului Sigismund. Principala sa operă este tratatul *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae* (1402).



Influențat de ideile lui Vergerio, contemporanul său **Guarino da Verona** (1374–1460)<sup>1</sup>, a fost cel care a alcătuit în detaliu un plan educativ precis și complet (inspirându-se îndeosebi din *Instituția oratoriei* a lui Quintilian).

Principiul său pedagogic prim prevedea că orice pregătire specifică, profesională, trebuie să se bazeze pe o formație umană comună tuturor elevilor săi. Traducător al lui Plutarh, Guarino a făcut din *Viețile paralele* un fel de canon pedagogic-moral al școlii sale, – al acelui tip nou de colegiu-internat (*contubernium*) pe care el l-a structurat (imitat fiind apoi și de Vittorino da Feltre); o școală în care elevii urmau să învețe „cu toată plăcerea” și „în toată libertatea”, – copiii celor bogați la un loc cu copiii săraci, – aceștia din urmă fiind întreținuți prin contribuția celor dintâi.

Triplul curs gradual de studii – constituind cu adevărat modelul educației umaniste – pe care Guarino l-a conceput în locul vechiului sistem medieval de *trivium* și *quadrivium*, începea cu un curs elementar, continua cu cel gramatical și se încheia cu cel de retorică. Pe lângă școala publică pe care o conducea, administrația orașului său i-a dat autorizația să deschidă în propria-i casă o școală privată cu internat, în care un număr fix de 13 elevi, străini sau italieni din Verona, erau educați și instruiți contra plată. În această ambianță de familie, Guarino era ajutat de soție, apoi de fiii săi și de alți colaboratori aleși dintre foștii săi elevi. Caracterul său senin, generos și traiul în comun, creau o atmosferă cordială, de amicitie, stimulând elevilor pasiunea studiului, – care alterna cu plimbări în natură, cu exerciții fizice și jocuri, cu înotul, călăria, vânătoarea și dansul.

Programa ciclului gramatical includea elemente de prozodie și metrică, exerciții orale, traduceri și memorizări de texte clasice, iar partea istorică – lecturi și comentarii de texte din lucrări de istorie și mitologie ale unor autori clasici. La cursul de retorică, autorii de bază studiați erau Cicero și Quintilian. Se studiau și texte filosofice, culminând cu texte de Platon și Aristotel. Discuțiile care aveau loc erau de un nivel apreciabil, academic. Magistrul Guarino ținea de obicei două prelegeri: dimineata – lecturi comentate din autori latini, iar după amiaza, din autori greci, cărora le acorda o atenție deosebită

1. Guarino dei Guarini (n. la Verona) a studiat la Constantinopol timp de cinci ani limba greacă. Reîntors în Italia, a predat la Florența, apoi la Ferrara, unde a și deschis o renumită școală cu internat, devenită școală publică iar apoi Universitate. Școala sa era frecventată de elevi din diferite regiuni ale Italiei, precum și din Germania, Franța, Anglia, Olanda, Polonia, Boemia, Dalmația, ș. a.



Guarino da Verona (portret din epocă).

(Guarino studiasse cinci ani la Constantinopol limba greacă cu renumitul Manuel Chrisoloras). Manualele și edițiile întocmite de magistrul au fost retipărite și folosite în școli până în secolul al XVII-lea, iar adeptii săi, dintre care mulți au devenit magistri cu renume, au răspândit în numeroase țări europene spiritul educației umaniste al școlii lui Guarino da Verona.

O școală tot atât de renumită și în multe privințe asemănătoare celei a lui Guarino a fondat, la Mantova, **Vittorino da Feltre** (1373–1446)<sup>1</sup> considerat ca figura cea mai caracteristică de educator din secolele Renașterii. Discipol al lui Vergerio și Guarino, era însă un caracter diferit. Nu avea familie, își afirma cu intransigență și rigiditate convingerile religioase, nu renunța chiar la unele practici ascetice, iar în concepția și practica sa pedagogică nu făcea nici o concesie considerentelor moderne. În colegiul său de tip *contu-*

1. Excelent latinist, a studiat și matematicile și filosofia, științele fizice și astronomia. A predat retorica la Universitatea din Padova. A condus o școală privată la Veneția. Invitat de ducele Gonzaga la Mantova, a deschis și aici o școală, la început destinată numai fiilor ducelui, în care a primit și alți discipoli, italieni (printre care și Federico da Montefeltro, mai târziu duce de Urbino) și străini. Mulți dintre aceștia au devenit șefi de state, înalți demnitari, conducători militari, episcopi și abați, umaniști și educatori.



*bernium* nu accepta decât elevi care se dovedeau înzestrați și modești, nu pretindea taxe decât de la părinții bogați; taxe din care întreținea gratuit în școala sa câțiva elevi săraci și dotați, pe care îi educa și instruia cu aceeași atenție ca pe fiii de principii.

În școala sa din Mantova (botezată *Giocosa* – „casa bucuriei, a jocului”), cu un număr de elevi care ajunseseră până la 70, Vittorino își adusese colaboratori, stipendiați de el, care predau limba greacă (cum erau renumiții eleniști Teodoro din Gaza și Giorgio din Trebizonda), dialectica, matematica, filosofia, precum și canto, muzica instrumentală, desenul; studii care alternau cu jocuri, cu dansuri și cu exerciții fizice (alergări, lupte, înot, călărie, ș. a.).

Disciplina gramaticii era studiată pe bază de texte originale (din Virgiliu și Cicero, Homer și Demostene). Urmau studiul matematicii și geometriei, astronomiei și muzicii. Se păstra, deci, schema generală a sistemului *trivium-quadrivium*, dar într-un spirit nou: studiul anticilor se efectua direct și numai pe textele originale, elevii erau tratați cu înțelegere și afecțiune, studiau cu plăcere, li se cultiva în mod insistent simțul libertății și al egalității umane de esență, al demnității personale, al respectării drepturilor și îndatoririlor reciproce, al realizării unui echilibru interior și al respectului față de sine însuși și față de alții. – În acest fel educați, mulți dintre elevii școlii lui Vittorino da Feltre au devenit remarcabili oameni de stat și conducători militari, episcopi și abăți, umaniști și educatori la rândul lor.

În liniile sale esențiale, sistemul instructiv-educativ tipic renașcentist ilustrat de Vergerio, Guarino și Vittorino da Feltre era comun și altor renumiți umaniști, – cu anumite idei sau accente în plus.

Astfel, **Leonardo Bruni** insistă asupra capacității educativ-formative pe care o au poezia și muzica (aceasta din urmă potolește cu armonia ei avalanșa pasiunilor tulburi); insistă asupra legăturii indisolubile între expresie și conținut, materie și formă, cuvinte și lucruri; asupra compatibilității dintre cultura greco-romană și creștinism, – înșiși Părinții Bisericii fiind cei care au studiat cu interes și au asimilat gândirea clasicii antici (dar numai sub anumite aspecte ale ei – și deformând-o). În sfârșit, de relevat este și faptul că nici în secolul său, nici în următoarele două secole, nici un alt pedagog nu va insista atât de mult ca Leonardo Bruni asupra importanței pe care o are educația femeii (căreia însă îi este recomandat să neglijeze științele...).

**Gian Battista della Porta**, profund convins de corespondența care există între fizic și psihic<sup>1</sup>, pretinde că temperamentul și

1. De altfel, și Vergerio sublinia legăturile inseparabile existente între suflet și trup, invocând argumentele „fiziognomice” atribuite lui Aristotel.



Vittorino da Feltre (portret din epocă).

caracterul omului pot fi identificate după trăsăturile feței; încât educatorul, studiind pe această bază capacitățile înnăscute ale elevului său, i le poate în mod mai eficient stimula sau îndrepta<sup>1</sup>.

Educația fizică era, de asemenea, o preocupare constantă a pedagogilor Renașterii. L. B. Alberti, de pildă, plasa în centrul atenției educatorului studiul „literelor” – incluzând aici textele literare, istorice, juridice și de filosofie morală; studiu în același timp agreabil și util viitorului cetățean. Dar, asemenea celui alt ilustru umanist de dincolo de Alpi, Fr. Rabelais, și Alberti recomanda alternarea studiului cu jocuri și exerciții fizice, pentru ca elevul „să poată fi, la nevoie, folositor Patriei împotriva dușmanilor ei”.

Majoritatea pedagogilor umaniști ai Renașterii puneau, deci, un accent bine marcat pe ideea formării de buni cetățeni, scop căruia îi era supus în mod substanțial programul lor educativ.

Pe lângă aceasta, însă, în Italia secolelor XV și XVI, apar și o mulțime de tratate având obiective diferite, distincte, restrânse, cu

1. Constituindu-se într-o disciplină detaliat organizată, fiziognomonia va fi teoretizată și popularizată cu două secole mai târziu de către J. K. Lavater, filosof și teolog protestant elvețian (m. 1801).



caracter practic: despre educația femeii, a cavalerului, a principelui, a omului de arme, a tânărului care se pregătește în vederea unei importante funcții publice sau ecleziastice ș. a. (Cele destinate educației principelui sunt propriu-zis opere aparținând științei politicii)<sup>1</sup>. – Printre acestea, un loc aparte îl ocupă celebra operă *Curteanul* (care va fi tradusă apoi în toate limbile europene) a contelui **Baldassare Castiglione** (1478–1529).

Aici însă, spre deosebire de vederile marilor pedagogi ai epocii care prin opera instructiv-educativă urmăreau în mod explicit, cum spuneam, formarea unui cetățean demn al unei republici libere, Castiglione vizează doar educarea unui om de curte aflat în serviciul unui suveran, sau unui principe; cultivarea unor maniere distinse, acceptarea unor norme impuse de rigorile ambianței aristocratice, comportamentul exterior adecvat cerut de eticheta curții<sup>2</sup>. Instrucțiunea, cultura, educația umanistă sunt reclamate și aici ca fiind necesare, desigur, însă doar ca niște obligații de eleganță convențională. – În prezența *Curteanului* lui Castiglione suntem departe de pasiunea pentru studiu, de preocupările morale, de îndatoririle civice, de conceptul de cultură ca factor formativ al unei personalități cu adevărat libere, – cu alte cuvinte, de înseși ideile și idealurile marilor pedagogi umaniști<sup>3</sup>.

Alți autori, celebri în epocă, reiau ideea (într-un mod mai direct și radical decât o făcuse Castiglione) potrivit căreia, în viața de

1. Prototipul genului este *Orologiul principilor* al lui Antonio de Guevara (1480–1545), călugăr franciscan, inchișitor de Toledo, episcop de Cadix, cronicar spaniol la curtea lui Ferdinand Catolicul și apoi al lui Carol Quintul. Opera sa a avut un succes extraordinar, – într-un secol și jumătate cunoscând 33 de ediții spaniole și 58 în franceză, italiană, latină, germană, engleză, ș. a. În românește a fost tradusă de cronicarul Nicolae Costin.

2. Condițiile cerute curteanului desăvârșit de către autor sunt: să fie (preferabil) de origine nobilă, expert în mânăuirea armelor și cultivat om de litere (dar fără să fie nici om de litere nici om de arme *de profesie*); să fie cunoscător în materie de pictură, desen, sculptură, muzică, să fie un bun cântăreț și să cânte măcar la un instrument; să fie un elegant dansator, dar și expert în tot felul de sporturi și de jocuri de societate (călărie, scrimă, înot, sărituri, șah, ș. a.); să fie un om de spirit și să știe a povesti cu talent anecdote, întreținând o conversație plăcută; să se distingă prin eleganța conduitei și a manierelor; să se îmbrace cu gust, să-și știe alege prietenii și să manifeste interes și pentru filosofie (pentru filosofia platonice, firește).

3. Deși, pe de altă parte, „nimeni dintre autorii de tratate din plină Renaștere nu percepe ca B. Castiglione motivul (deja esențial la Vittorino da Feltre) al corespondenței perfecte între comportamentul exterior și viața spirituală intimă“ (R. Tisato).

fiecare zi și în contact continuu cu semenii noștri, nu este neapărat necesară o comportare morală sinceră, autentică, reală, cât o politețe convențională, un comportament care să se distingă prin adoptarea unor convenții sociale, maniere alese, respectându-se o anumită etichetă cerută de societate. Nu propriu-zis „virtutea“ este necesară în relațiile sociale, ci „aparențele“ unei conduite virtuozice: *le apparenze simili alla virtù* – cum se exprima monseniorul Della Casa<sup>1</sup>. Cartea sa intitulată *Galatea*, cod al manierelor elegante, formula o adevăată tehnică a comportamentului tânărului în societatea aleasă. Acest manual, agrementat cu anecdote și cu observații subtile, spirituale, impregnate de doctrină umanistă, a avut un succes extraordinar, tradus fiind în mai multe limbi<sup>2</sup>.

### Ideile pedagogice ale lui Erasm

Pedagogia umanistă a Renașterii postulând importanța fundamentală a culturii clasice, care operează o regenerare radicală a spiritului, atinge un punct culminant cu Erasm. Acesta „prezintă studiile umaniste (*humanae litterae*) mai ales ca pe un mijloc de combatere a imoralității, abuzurilor Bisericii, argumentării dogmatice a teologilor, a ignoranței călugărilor, a intoleranței și imposurii sub diferitele sale forme“ (Geymonat, Tisato).

Concepțiile pedagogice și sociale ale lui Erasm au ca temelie încrederea sa în natura funciarmmente dreaptă și onestă a omului, precum și aspirația sa spre simplitate și rațiune. Prin aceasta, Erasm își devansează considerabil epoca, – ideile sale asupra educației anticipându-le pe cele ale secolului al XVIII-lea (Cf. J. Huizinga).

În primul rând, el insistă mereu asupra ideii ca mama să-și alăpteze singură copilul. Acesta trebuie să fie învățat jucându-se, cu ajutorul imaginilor care îi fac plăcere. Greșelile trebuie să îi fie îndreptate cu blândețe și afecțiune. Instrucția copilului trebuie să înceapă chiar din primii ani. (În această privință Erasm dă o importanță mult prea exagerată clasicismului: la vârsta de doi ani copilul trebuie învățat să gângurească câteva cuvinte grecești și latinești...). – În problema relațiilor dintre sexe el se situează în mod

1. Giovanni Della Casa (m. 1556), arhiepiscop de Benevento, nuntiu pontifical la Veneția, este și autorul unor sonete erotice (și chiar licențioase!).

2. O mențiune merită și *De civil conversazione*, operă de mare succes a venețianului Stefano Guazzo, care în scurt timp a cunoscut 13 ediții în limba italiană, 4 în franceză și 2 în engleză.



deliberat de partea femeii. Idealul său matrimonial este eminent social: de a face copii pentru Stat și pentru Hristos – în cultul cărora să fie educați. Copilul trebuie să găsească, în familie numai exemple bune după care să se conducă. Erasm formulează și sfaturi privind felul cum trebuie îngrijită casa, sau care sunt veșmintele cele mai potrivite pentru copii. Înțelege pericolul social generat de o boală incurabilă de care suferă unul din soți, – în care situație propune ca acea căsătorie să fie imediat anulată de papa. Nu acceptă teoria socială – atât de generalizată în timpul său – care impută numai femeii întreaga culpă a adulterului și libertinajului; explicând și cum, între primitivii care trăiesc în starea sănătoasă de natură, se pedepsește adulterul bărbaților, dar se iartă cel al femeilor... – Se observă, aici, cât de familiarizat este Erasm cu ideea virtuții înăscute și fericirea insularilor care trăiesc într-o stare de sălbăticie: idee ce se va regăsi în curând în *Eseurile* lui Montaigne.

Restaurarea studiilor umaniste este pentru Erasm unul din primele idealuri de urmat. Studiul limbilor greacă și latină este absolut indispensabil, pentru simplul motiv că toate lucrurile demne de a fi cunoscute se găsesc consemnate în aceste limbi – afirmă Erasm. Cât privește metoda de a aborda acest studiu, aceasta trebuie să se reducă la puține noțiuni de gramatică; în schimb, să se bazeze pe exerciții de conversație și discuții, de memorizare de fragmente întregi sau de expresii docte și plăcute și, mai ales, pe o foarte intensă lectură a marilor autori<sup>1</sup>. Totul – alternând cu exerciții fizice și jocuri. Elevii vor fi – după caz: penalizați cu pedepse ușoare sau stimulați cu mici premii. Dintre elevii buni vor fi aleși cei care vor fi puși să conducă discuțiile.

Dacă studiul Antichității constituie mijlocul cel mai adecvat pentru realizarea personalității umane în toată plenitudinea ei, în schimb acest studiu trebuie să evite neapărat pericolul pedanteriei și al imitației servile a unui autor antic. „*Cine pune totdeauna talpa piciorului pe urmele lăsate de un altul, acela nu poate merge bine; așa după cum nu înoată bine cel care nu are curajul să se lipsească de colacul de salvare*” – scrie Erasm în dialogul *Ciceronianus*, lucrarea sa foarte semnificativă în acest sens.

Prestigiul enorm de care se bucura Erasm în întreaga Europă este atestat și de influența exercitată de ideile sale pedagogice.

1. Dintre greci, Erasm îi recomandă pe Herodot, Demostene și Lucian din Samosata ca prozatori; dintre poeți, pe Homer și Euripide; dintre autorii latini, pe Terențiu, Vergiliu și Horațiu; iar dintre prozatori, pe Caesar, Cicero și, eventual, Salustiu.

**Thomas Morus**, de pildă, care propune și el aceleași obiecte și metode de studiu, reia în *Utopia* sa ideea erasmiană de a-i privilegia pe cei deosebit de dotați și aplecați spre studiu, pe care Cetatea trebuie să îi scutească de orice alte sarcini cetățenești, pentru a-i lăsa să se dedice numai studiilor. – Spaniolul **Luis Vives** (1492–1540), în lucrările sale cu caracter pedagogic<sup>1</sup> are în atenție cercetarea riguroasă prin mijloace empirice a datelor psihologice ale elevului, spre a-i putea identifica și dezvolta în mod cât mai eficient aptitudinile. Luis Vives relevă (asemenea lui Erasm, al cărui „discipol și fiu” se proclama) conexiunea dintre cultură și religie (*eruditio et pietas*) precum și încrederea – atitudine caracteristic umanistă – în capacitățile intelectuale nelimitate ale omului. Unul din cei mai importanți pedagogi-umanști ai Renașterii, Luis Vives a fost, ca educator, un precursor al lui Montaigne.

În Anglia, influența lui Erasm și a lui Th. Morus, conjugată cu cea a pedagogiei umaniste italiene vizând formarea unui cetățean exemplar, s-a manifestat îndeosebi în cercul magiștrilor de la Oxford și Cambridge. Preocuparea comună a acestora era formarea în primul rând a unui om de acțiune și inițiativă, capabil de a exercita o funcție de comandă în societate. – **Th. Elyot** (m. 1546), în lucrarea *Conducătorul* (1531), un tratat de pedagogie și de filosofie morală, enunță principiile necesare a sta la baza educației tinerilor care urmează să dețină un rol de conducere în stat<sup>2</sup>; principii în care este evidentă influența moralei civice romane, și în care exemplele luate din *Viețile* lui Plutarh sunt adaptate de Elyot la istoria Angliei.

O personalitate de mare prestigiu în societatea engleză, remarcabil umanist și entuziast elenist a fost **Roger Ascham** (m. 1568). Preceptor al viitoarei regine Elisabeta I și secretar pentru limba latină al Mariei Tudor, Ascham este autorul a două opere pedagogice de mare succes. Prima, *Taxophilus* (1545), este o ciudată dar pasionată pledoarie pentru cultivarea de către tineri a tirului cu arcul, sport tradițional englez, a cărui practică ar contribui în cea mai mare măsură – după părerea autorului – la regenerarea fizică și morală a

1. În *Institutio foeminae christianae*, în *De officio mariti*, în *De ratione studii puerilis* (ambele din 1523) și îndeosebi în tratatul *De disciplinis* (1531). – Vd. *infra*, cap. *Umanismul* (secțiunea *În Spania*).
2. Sistemul pedagogic al lui Elyot are în vedere formarea unor „funcționari publici legați de activitatea legislativă sau executivă; secretari regali, judecători ai curiei regale, judecători de pace, intendenți ai unui comitat, ambasadori, membri ai Parlamentului, funcționari ai Trezoreriei, membrii ai Cancelariei, etc.” – specifică autorul.

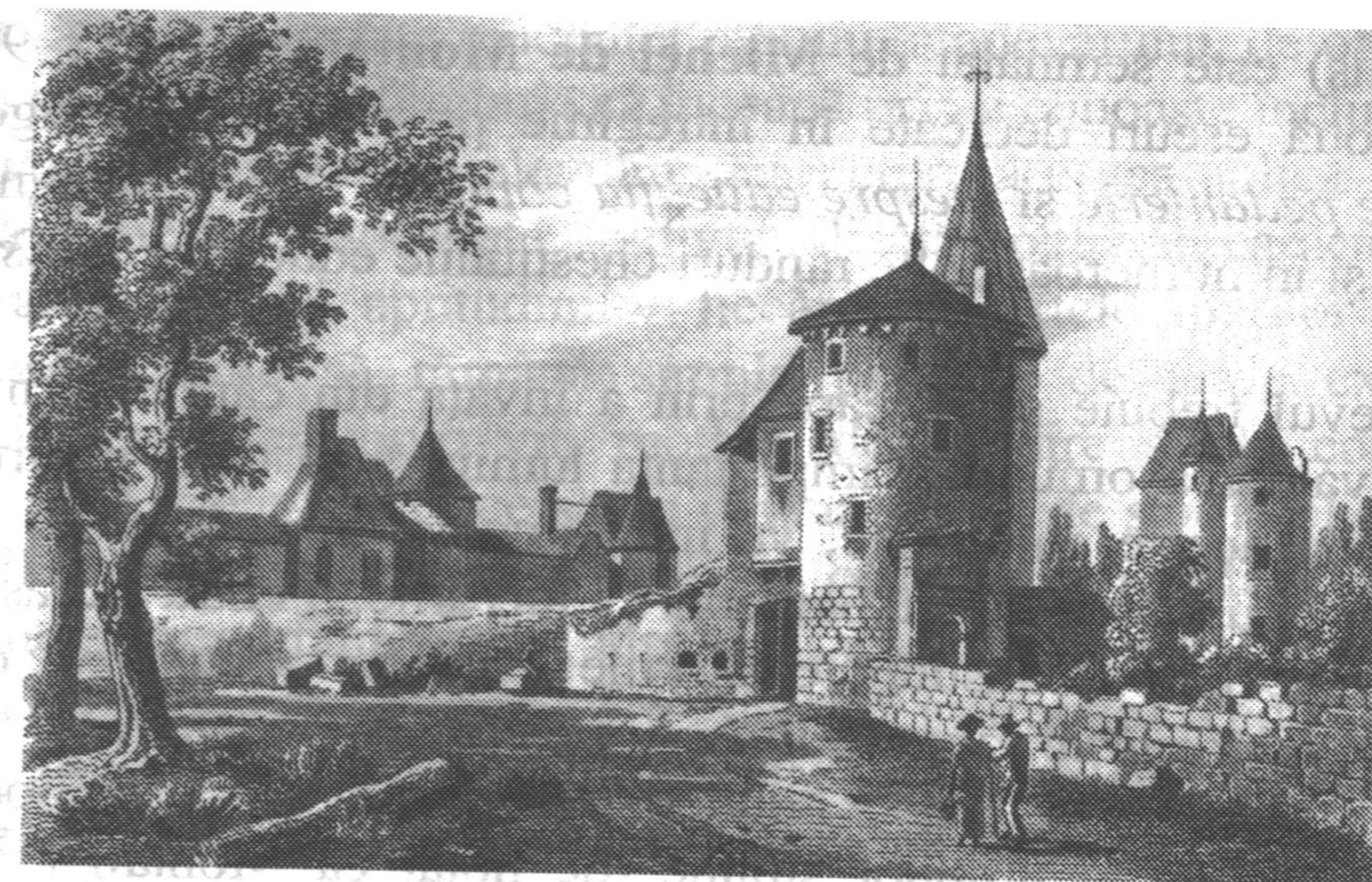


poporului englez (!). A doua, intitulată *The Schoolmaster* („Pedagogul“, 1470) își propune formarea unui „cetățean onorabil (civil gentleman) în serviciul Principelui său și al Țării“. Ascham combate moda italiană dominantă în sânul aristocrației engleze a timpului; enunță câteva reguli privind metodică învățământului limbii latine, asociindu-și preocupările de erudit latinist cu grija pentru conduita morală ce trebuie inoculată elevilor.

### **Pedagogia Renașterii în Franța. G. Budé, Petrus Ramus, Montaigne**

În Franța, renumitul umanist **Guillaume Budé** (m. 1540), a cărui fundamentală operă *Commentarii linguae graecae* rămâne monumentul de mare prestigiu al erudiției eleniste a Renașterii, susține și el că baza educației o constituie cunoașterea și asimilarea înțelepciunii Antichității: a literaturii, istoriografiei și politicii, a maximelor moralistilor și sistemelor filosofilor. În sprijinul acestei idei – și pentru a contracara încercările insistente ale Sorbonei de a împiedica difuzarea studiilor de filologie greacă și ebraică – regele Francisc I, răspunzând stăruitoarelor îndemnuri ale bibliotecarului său G. Budé, înființează în 1531 „Colegiul Lectorilor Regali“ (la început având trei lectori de greacă, doi de ebraică și unul pentru matematică), care va deveni – după Revoluția Franceză – renumitul *Collège de France*.

Dar pedagogul umanist francez care a trasat un plan de studii clar și detaliat a fost **Pierre de la Ramée** (asasinat în noaptea Sf. Bartolomeu, 1572), mai cunoscut sub numele latinizat de Petrus Ramus. Filolog, matematician și filosof, profesor la Colegiul Franței, a condus un timp Colegiul Presles (fondat în 1314). Programul său instructiv-educativ era destul de încărcat, dar variat într-un mod inteligent, practic și atractiv. „În fiecare zi tânărul va asculta timp de două ore, una dimineața și una după-amiaza, un magistru care îi va preda lecția de greacă și de latină; celelalte ore ale zilei și le va ocupa meditând, învățând, exercitându-se cu cele ascultate, acordând mai mult timp exercițiului decât lecției. Dimineața, lecția va dura o oră; în schimb vor fi dedicate două ore pentru a învăța, a pronunța corect și a memoriza, și alte două ore pentru a discuta, a imita și a face exerciții; în felul acesta, cinci ore sunt întrebuințate pentru a face utilă și fructuoasă o oră de lecție și a o imprima temeinic în sufletul și memoria elevului. Cam în același fel va fi împărțit timpul și după-amiaza“.



Castelul lui Montaigne (Stampă din sec. XIX).

Repartizată pe ani de studiu, programa analitică stabilită de Ramus este, de asemenea, explicită: „În primii trei ani îl vom reține pe copil – dacă nu știe încă deloc citi și scrie – în stadiul gramatical, atât al limbii latine cât și al celei grecești. În primul an [...] îi vom preda puține reguli de sintaxă. Îl vom pune să citească *Bucolicele* lui Vergiliu și *Batracomiomachia* lui Homer, o comedie de Terențiu, câteva fragmente mai ușoare din epistolele lui Cicero; și vom folosi tot anul cu etimologia și învățarea diferitelor cuvinte, astfel încât în acest an copilul să învețe să scrie, să citească și să conjuge multe și diferite verbe latine și grecești“. În al doilea an, elevul va continua cu mai multă grijă studiul geometriei și al lexicului, lectura unor texte mai ample din Vergiliu și Cicero, Homer și Aristofan; iar în al treilea, va trece la studiul sintaxei.

O dată terminat studiul gramaticii, în al patrulea an va studia retorica, făcând exerciții pe texte din aceiași autori. Al cincilea an va fi dedicat în întregime dialecticii; în al șaselea se vor studia „toate elementele de matematică, de aritmetică (fără a neglija subtilitățile algebrei) și de geometrie“, folosindu-se în acest scop textele lui Euclide, Apollonios și Arhimede. În al șaptelea an – fizica, pe baza textelor lui Aristotel și a textelor de optică ale lui Euclide. – Programa lui Petrus Ramus urmărește, așadar, o formație echilibrată literar-filosofică și științifică, cu pronunțate tendințe spre enciclopedism.

Pericolul alunecării într-un frecvent întâlnit enciclopedism noționistic (atât de evident, de pildă, în entuziasmul ingenuu al lui



Rabelais) este semnalat de **Michel de Montaigne** (1533–92), în cele două eseuri dedicate în întregime problemelor pedagogice: *Despre pedanterie* și *Despre educația copiilor*. Dar Montaigne mai atinge și în numeroase alte rânduri chestiunile educative în *Eseurile* sale.

Elevul trebuie să înceapă prin a învăța din cărțile scriitorilor antici valoarea omului și importanța lumii; după care, pentru a-și consolida aceste cunoștințe, va intra imediat în contact cu lumea pentru a cunoaște direct oamenii și lucrurile. Pentru aceasta, un mijloc excelent îl constituie călătoriile – „*pentru a cunoaște caracterul și obiceiurile altor popoare, pentru a-și stimula și rafina propria sa minte în contact cu mintea altora*”. – Un alt mijloc va fi studiul *practic* al limbilor străine (de notat că Montaigne nu se limitează la studiul limbilor clasice, greaca și latina). Studiul limbilor este considerat de Montaigne în perspectiva utilității practice, a stabilirii de contacte cu oamenii: „*În ce mă privește, aș vrea mai întâi să cunosc limba mea și apoi pe cea a vecinilor mei, cu care am o mai mare posibilitate de a conversa*”; căci „*fără îndoială că e un lucru mare și frumos să cunoști greaca și latina, – dar asta înseamnă o prea mare trudă*”. – Așadar, în locul pedanteriei gramaticale a școlii umaniste, „degenerată într-o aridă preceptistică gramaticală și retorică” (E. Garin), Montaigne subliniază importanța conversației vii, a formulării ideilor limpezi, a exprimării clare și a formării, și pe această cale, a unei personalități libere și puternice.

Acumularea și etalarea pedantă de cunoștințe care de fapt rămân neasimilate, nu are deloc o acțiune benefică asupra sufletului; pentru că nu urmărește fortificarea capacității personale de judecată a copilului sau tânărului și nici cultivarea virtuților morale, – adică tocmai ceea ce trebuie să constituie adevăratul scop al procesului educativ. Pe de-asupra, studiul lucrurilor neasimilate este nociv și prin faptul că tânărul își pierde în felul acesta capacitatea de a se comporta și de a vorbi în mod firesc, devenind în cele din urmă un pedant superficial și ridicol.

În cealaltă lucrare, *Despre educația copiilor*, Montaigne anticipează câteva din principiile „școlii active” moderne. În primul rând, el deploră faptul că metoda obișnuită de predare se bazează pe memorie, iar nu pe cultivarea capacității de judecată personală a copilului. El trebuie să citească, să mediteze, să confrunte, să selecteze în mod liber, potrivit judecății sale, nimic nu trebuie să îi fie predat, impus, în baza principiului „autorității”. Elevul trebuie

învățat să cedeze în fața evidenței rațiunii, a adevărului, de ori unde ar veni el. – Magistrul trebuie să înceapă prin a cunoaște înclinațiile, capacitățile, posibilitățile elevului său, pentru a putea aplica apoi o metodă educativă adecvată, individualizată, potrivit caracterului, temperamentului și aptitudinilor fiecăruia. Textele marilor autori antici nu trebuie să rămână simple pretexte de aride exerciții gramaticale, ci exemple vii, modele de gândire și de conduită umană; iar textele filosofice să nu devină obiect de studiu plictisitor și steril al unor abstracțiuni reci, ci ocazii de meditație asupra propriului comportament, un adevărat „cod de filosofie morală”, – această filosofie fiind singura care este utilă instrucției și educației.

De asemenea, elevul trebuie învățat respectul legilor, loialitatea față de autoritatea politică supremă a statului și abținerea de la ambițiile vane de a deține înalte funcții publice. Copilul trebuie obișnuit apoi să practice unele sporturi, ca scrima, călăria, tirul cu arcebuza, și totodată trebuie obișnuit să suporte oboseala și intemperii. Pe lângă lectura îndeosebi a cărților de istorie, care îl pun pe tânăr în contact cu oamenii mari din trecut și îl ajută să îi cunoască mai bine pe contemporani, o importanță deosebită au conversațiile care ocazionează confruntările de opinii și dezvoltă judecata, deci personalitatea copilului. Cunoașterea oamenilor și a lucrurilor are o importanță infinit mai mare – asigură Montaigne – decât cărțile și cuvintele memorizate sau rostite mecanic. În fine, nici o ocupație nu este mai instructivă pentru elev, pentru un tânăr decât aceea de a călători, de a străbate locuri și țări străine, pentru a se informa direct asupra vieții și obiceiurilor oamenilor, asupra felului lor de a gândi și a simți, confruntându-și „*propriul creier cu cel al altora*”<sup>1</sup>.

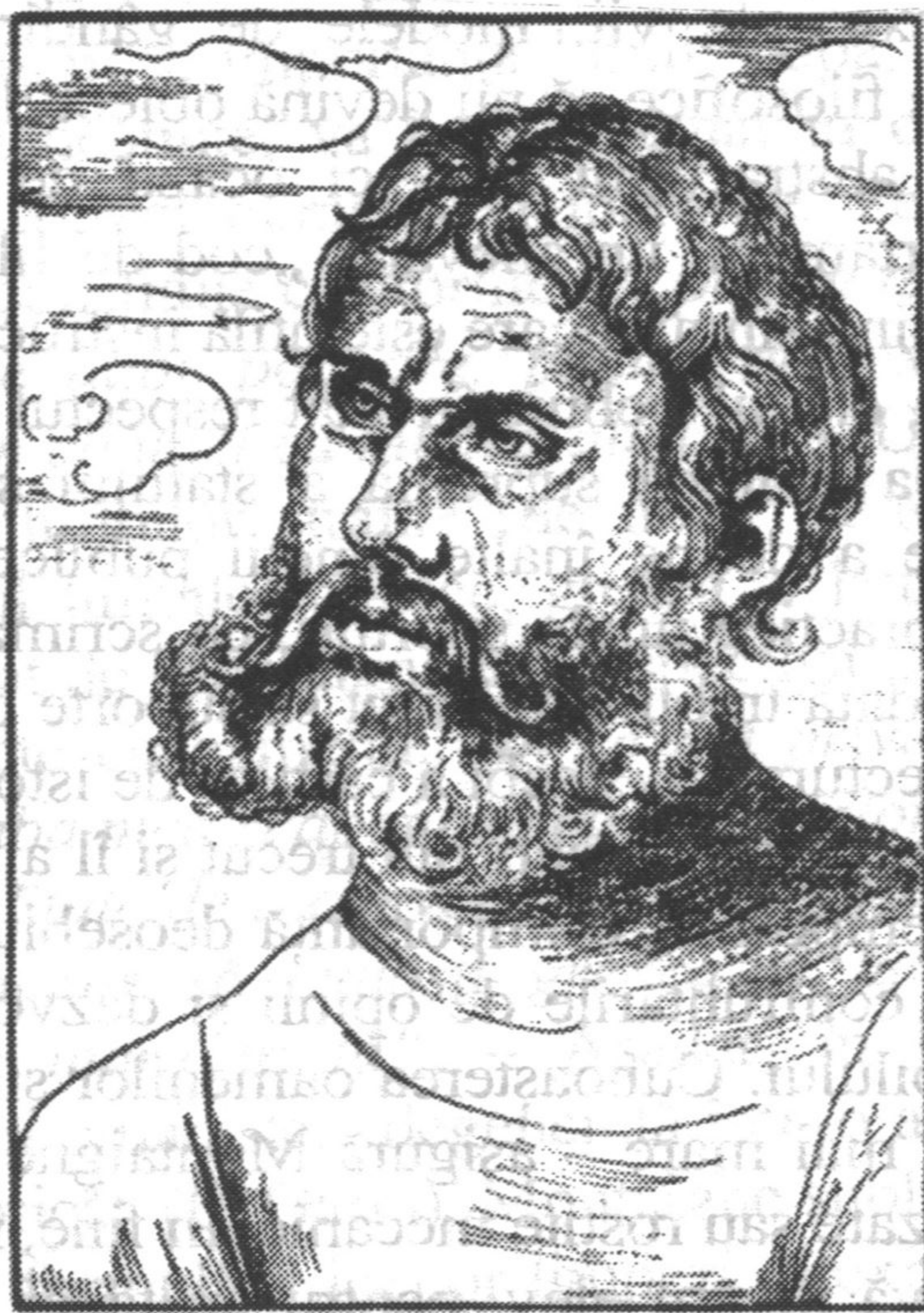
## Sistemele pedagogice ale Reformei și Contrareformei

Mișcarea Reformei a atribuit educației o importanță capitală: „*Educarea tinerilor este mai importantă decât cucerirea Troiei*” – scria Melancthon. Spre deosebire, însă, de sistemul pedagogic al umaniștilor (îndeosebi italieni) marcat de un anumit aristocratism

1. În opera sa de mare succes *Les trois livres de la sagesse*, autorul, Pierre Charon (m. 1603), discipolul fidel al lui Motaigne, reia denunțarea simplei erudiții pedante constând din memorizarea mecanică, și, asemenea magistrului său, subliniază rolul educativ al călătoriilor: „Nu există o școală mai bună pentru formarea vieții decât a vedea neîntrerupt diversitatea atâtor alte vieți” – scrie Charron.



intelectual, de tendința de a forma o elită a societății, de a favoriza copiii privilegiați de o situație economică bună sau excelentă – singurii cărora le era asigurat un învățământ mediu de un înalt nivel, – pedagogii aparținând mișcării Reformei au integrat programa unei educații esențialmente umaniste cu preocuparea insistentă pentru crearea și promovarea unei școli elementare și populare.



Luther (gravură de Cranach).

Față de această exigență capitală, în primul rând statul trebuia să-și asume o totală responsabilitate. Luther<sup>1</sup> cere cu toată energia autorităților statale să finanțeze „școala pentru toți” (cel puțin de grad elementar). Această școală – gratuită și obligatorie pentru toți – implica neapărat intervenția statului (sau a unei autorități publice) care să o subvenționeze. O asemenea școală apoi urma să aibă în vedere cultivarea limbii materne a elevilor; deci stimularea și cultivarea limbii naționale (pe lângă limbile clasice); și aceasta, la scara unui învățământ general și obligator, constituia unul din principalele obiective (și realizări) ale pedagogiei Reformei.

Programul instructiv-educativ capătă acum o pondere deosebită și dintr-un alt punct de vedere. Pentru Luther, instrucția copiilor și tineretului este tot atât de importantă ca și însușirea, asimilarea doctrinei creștine, a ideilor religioase vehiculate prin predică. Scopul

1. Vd. *Ist. Cult. și Civ.*, vol. 8, p. 30–36.

ultim al educației este esențialmente religios. Ca atare, educația și instrucția copiilor este obligatorie pentru toți; iar familiile trebuie constrânse să-și trimită copiii la școală, la fel cum societatea își constrânge membrii să-și apere țara în caz de război. Iar programa de învățământ, mediu și superior, trebuie să includă – în afara poeziilor, istoricilor și oratorilor antici – și texte ale *Sf. Scripturi* în originalul lor grec și ebraic, alături de versiunile în limba latină; precum și opere – în original – ale scriitorilor creștini vechi.

Cel mai mare umanist reformat german, **Philipp Melanchton** (1497–1560), supranumit *Praeceptor Germaniae*, fondase o școală privată, care funcționa în casa sa. În această școală (după modelul căreia au apărut apoi altele, chiar mai bine articulate), Melanchton, convins fiind că adevărata cauză a crizei culturii timpului este separarea (și opoziția) dintre creștinism și lumea greco-romană, îmbina fervoarea credinței religioase cu entuziasmul inspirației umaniste. Elevii săi studiau limbile și literaturile clasice, istoria, geografia, matematica, dar căpătau și aprofundate noțiuni de religie. – Însă umanistul care, în Germania, a conceput o programă organică de învățământ a fost prietenul său (și al lui Erasm) **Johannes Sturm** (1507–89).

În gimnaziul său din Strassburg, fondat în 1538, se țineau cursuri de nivel mediu și cursuri publice (de teologie, drept, litere, uneori și de istorie și de științe). După treizeci de ani, gimnaziul s-a transformat în Academie, – care acorda titluri ce erau echivalente cu cele ale Universității Imperiului. La fel ca pentru Melanchton, și pentru Sturm scopul suprem al educației era pietatea; dar o pietate născută dintr-o armonie perfectă între disciplinele umaniste (inclusiv cele teologice) și cele științifice. Planul său de învățământ era riguros și precis. Prima etapă a studiilor, ținând de vârsta copilăriei, cuprindea lecții obligatorii și continue, întinzându-se pe o durată de nouă ani; a doua etapă, corespunzând vârstei adulte, aveau un caracter liber și erau cursuri publice, necesitând o durată de cinci ani. Atent la ordonarea dificultăților progresive ale sintaxei (latine și grecești) și a autorilor studiați<sup>1</sup>, gimnaziul lui Sturm din Strassburg a

1. La Goldberg, un elev al lui Melanchton, Valentin Trotzendorf (m. 1556) a pus în practică o idee a lui Sturm: aceea de a crea o școală care, în formele sale exterioare, să reproducă o mică republică romană: o școală condusă de un „dictator”, un senat cu 12 „senatori”, un „consul” și doi „cenzori” – elevii fiind împărțiți în șase clase, fiecare împărțită la rândul ei în „triburi”, și în care copiii să fie învățați să se conducă singuri... – În 1526, Luther scria că trebuie să se găsească metode de învățământ ușor și blând, încât elevii să învețe cu aceeași plăcere ca și cum s-ar juca cu mingea...



stabilit programa de învățământ cea mai completă și mai armonioasă de pe teritoriul Germaniei.

Un acord absolut posibil între principiile educației umaniste (pornind de la cultivarea autorilor antici, „păgâni“) a fost afirmat și de către pedagogii din tabăra Contrareforme, care au acceptat și ei concluzia potrivit căreia studiile clasice îl fac pe om să devină înțelept și moral, – deci să-l ajute și în conduita sa de bun creștin. Ca urmare, o obligație specifică ce revine chiar sacerdoților este aceea de a se ocupa de educația și instrucția copiilor (care însă se va rezuma în mare parte la catehizare). Căci pedagogii Contrareforme concep cultura în funcție de educația moral-religioasă, iar nu ca un scop în sine.

Rolul cel mai important în sistemul educației și învățământului din cadrul Reformei l-a avut Ordinul Iezuiților.

Pentru membrii „Companiei lui Iisus“, singura depozitară a adevărului absolut este Biserica. Mai precis: ierarhia bisericească, în frunte cu papa, căruia i se datorează obedință absolută; fapt care echivalează cu însuși gradul de perfecțiune a conduite umane. Creat ca un ordin misionar, activitatea sa în acest sens este – în forma sa cea mai eficace – educația și învățământul. Scopul prim: să creeze obișnuința obedienței și supunerii față de autoritatea ierarhică a Bisericii. Nu „egalitarism democratic“, nu instrucțiune populară, nu „școală pentru toți“, ci formarea unor disciplinate cadre de conducere în diverse sectoare ale societății. Educația și instrucția elementară și populară nu intră în sfera atenției iezuiților; scopul lor este să creeze un tip nou de cultură modernă, pe care să o modeleze școlile medii.

Caracterul militar al Ordinului iezuit se reflectă și în aplicația practică a principiilor sale de „educație totală“, prin internarea copilului într-un colegiu cu un stil de viață aspru. Separarea lui cât mai mult de familie, deci. Vacanțe frecvente, dar scurte. Aspectul cel mai caracteristic: o disciplină foarte severă. Și însoțită permanent de stimularea denunțării cu orice ocazie a colegilor: delatiunea este apreciată, iar delatorul recompensat.

Programa analitică a școlii iezuiților era structurată pe trei cursuri: unul umanistic, de cinci ani; al doilea, cu profil filosofic, cu o durată de doi ani; și cel teologic – de patru ani. În cadrul fiecăruia din aceste trei cursuri există o materie de bază, unică. În fiecare din cele cinci clase ale cursului umanistic – un singur profesor. Textele

indicate pentru a fi studiate erau verificate cu maximă atenție, pentru a nu contraveni cumva moralei religioase catolice. – Elevul unui colegiu iezuit acumula o mare cantitate de informații, care însă era triată de profesori cu cea mai mare grijă; pentru ca, măcar în problemele fundamentale, toți elevii să gândească la fel. În acest scop, profesorul evita să aducă în dezbatere subiecte sau teme care să lase prea mult loc unor discuții libere: fapt care, evident, nu era de natură să contribuie la dezvoltarea liberă a personalității elevului.

### Școlile și universitățile

Practic, sistemul de învățământ în epoca Renașterii era departe de a fi unitar, același peste tot; varia de la o țară la alta, de la o regiune la alta, de la un oraș la altul. Dar tocmai această situație atât de diferită exprimă interesul și exigențele noii societăți, care în vederea instruirii tineretului se adresează acum, nu călugărilor sau preoților, ci unor *gramatici*, unor învățători laici. Școala laică, cu plată, era adoptată de orașe, care căutau și angajau învățătorii. Se urmărea o educație practică: după primul ciclu de studii (corespunzând aproximativ școlii elementare de azi) în care se învăța scrisul, cititul, socotitul și gramatica, urma ciclul al doilea, gimnaziul nostru, adică școala „umanistă“, rezervată în principal lecturii și comentării clasicilor. – Dar ceea ce era într-adevăr practic, necesar unui băiat de prăvălie nu se învăța în „școala umanistă“, ci în „școala abacului“: primul manual de aritmetică aplicată necesară negustorilor, *Liber abaci* a lui Leonardo Fibonacci (sec. XIII), mai rămăsese și acum manualul de bază. Deci se făcea o distincție netă între aceste două tipuri de școală: încă din secolul al XIV-lea, după ce învăța să scrie și să citească, elevul care urma să se ocupe de comerț trecea la „școala abacului“.

Tipul de școală mai obișnuit era școala privată: învățătorul trăia din veniturile pe care i le aducea școala lui, după ce, în prealabil, încheiase – în prezența unui notar – „contracte“, înțelegeri, cu părinții copiilor în care se stabileau leafa și darurile ce urma să le primească învățătorul cu diferite ocazii. Uneori se asociau doi învățători, împărțindu-și pe din două cheltuielile, sarcinile și atribuțiile. – Dar în multe cazuri școala privată nu putea face față numeroaselor probleme materiale; și atunci orașul, „comuna“, trebuia să-și asume grija unui învățământ public: să caute un învățător (adeseori printr-un concurs), să-l angajeze cu contract în regulă – pe doi, trei sau cinci ani, – să-i asigure locuința și localul școlii, să-i



stabilească leafa, precum și cotele școlarilor de diferite alte obligații (de obicei cheltuielile școlii erau suportate din impozitul orășenesc pe vin), iar un funcționar urma să viziteze regulat școala și să raporteze primăriei asupra situației și nevoilor școlii. Erau și cazuri când, pe lângă obligațiile sale școlare obișnuite, în zilele de duminică și în sărbători învățătorul trebuia să țină, pentru oricine voia să-l audieze, lecții de retorică, sau să țină adevărate conferințe publice (elementare, firește) despre autori clasici.

În unele orașe institutorii sau profesorii erau asociați în „colegii de magiștri”, corporații care funcționau după statute ce prevedeau condiții precise și severe, îndeosebi privind taxele (și celelalte obligații) percepute de la părinții elevilor. Nu numai conducerea orașelor, ci și corporațiile organizau școli pentru copiii membrilor lor. Școlile orășenești care aveau mulți elevi (ajungând chiar până la 200) aveau institutori sau profesori asistați de „corepetitori” (azi – „pedagogi”) care supravegheau disciplina elevilor (eventual ajutându-i la învățătură) (Dar și în familiile nobile, cu preceptorii în casă pentru odraslele lor, aceștia puteau avea și un „corepetitor”). La Veneția – dar desigur că și în alte orașe – unii profesori aveau în pensiune câțiva elevi, care frecventau eventual și școlile altor profesori din oraș.

În sec. XV nu exista încă tabla pe care învățătorul să deseneze literele; acesta se folosea de modele caligrafice scrise de mână (iar mai târziu, de tipar). Cele dintâi cărți de școală ținând loc de abecedare erau cărți de rugăciuni; au urmat, mai târziu, gramaticile limbii latine, între care primul loc continua să-l dețină venerabilul *Donatus*<sup>1</sup>. (De altfel, gramaticile medievale se bucurau de considerație și în sec. XVI, – deși disprețuite și criticate de noile generații de umaniști, îndeosebi după apariția, în 1471, a lucrării de mare autoritate a lui L. Valla – *Elegantiae latinae linguae*).

Disciplina în școală era asigurată cu bătaia, – metoda clasică, moștenită de la școala antică și cea medievală, în pofida protestelor pedagogilor umaniști împotriva pedepselor corporale brutale. Învățătorii țineau într-un catalog evidența progreselor elevilor lor. Școala ținea tot anul, dar erau și suficiente zile de vacanță: cu duminicile și cu toate sărbătorile se ajungea la 96 de zile de vacanță pe an! – În școlile publice din Veneția (și, probabil, cu atât mai mult

1. Numele sub care a rămas celebra gramantică latină a lui Elio Donatus (sec. IV), fundamentală în toată Europa pentru învățarea limbii latine de-a lungul întregului Ev Mediu (dar și mai târziu, în Renaștere).

în alte orașe) fiii patricienilor învățau stând în aceleași bănci cu copiii din popor. Dar, în general, pedagogii Renașterii neglijau o instruire mai avansată a acestora din urmă: considerau că instrucția lor se putea limita la scris-citit.

Situația școlii și principiile instructiv-educative ale pedagogiei Renașterii erau o consecință, un rezultat al vieții *practice* a noii epoci, derivau din noile realități, relații și necesități social-economice ale timpului. Cunoștințele elementare scris-citit-calculat erau indispensabile tuturor negustorilor și meșteșugarilor (statutele mai multor bresle specificau că toți ucenicii sunt obligați să știe să scrie și să citească); pe de altă parte aceștia țineau ca fiii lor să își continue studiile, – fapt care le deschidea calea unor cariere mai rentabile și de prestigiu. – Instrucția era concepută în primul rând sub raport strict profesional. De pildă, fiul unui negustor își încheia studiile cel mai târziu la vârsta de 20 de ani; după care, se dedica însușirii profesiei tatălui său. Dar un tânăr orășean dintr-o familie săracă își întreruprea studiile după ce își însușise acel minimum de cunoștințe – de scris-citit-socotit – pe care i le pretindea statutul corporației în care urma să devină ucenic.

Cei bogați își puteau angaja în casă un preceptor pentru copiii lor pentru a le asigura o pregătire elementară și medie; copiilor provedind din straturile mai largi și modeste ale populației, conducerea orașelor le asigura, într-o oarecare măsură, condițiile de pregătire școlară. – În primul rând, punând la dispoziție localul de școală și stipendiind institutorii sau profesorii. (La țară, învățătorii acceptau adeseori retribuții în natură: lemne de foc, articole de îmbrăcăminte-încălțăminte, de uz casnic, produse agricole și alimentare, ș. a.). Dar costul ridicat al cărților și al rechizitelor încetinea ritmul învățaturii și limita varietatea subiectelor abordate.

Orașele Italiei se aflau – în ce privește numărul știutorilor de carte – pe primul loc în Europa; dar și nivelul cultural al populației rurale din Italia Renașterii depășea nivelul celor din toate celelalte țări europene. În secolul al XV-lea, o asemenea școală în care erau instruiți și copii lipsiți de mijloace materiale era, cum am văzut, cea din Mantova, condusă de Vittorino da Feltre; la Ferrara, Guarino da Verona predă și el, gratuit, elevilor săraci, repetându-și lecțiile speciale în cursuri serale. Iar în secolul următor am arătat mai sus care a fost politica scolastică și aportul Reformei în instituirea unei „școli pentru toți” – bază și premisă a unui învățământ general, gratuit și obligatoriu.

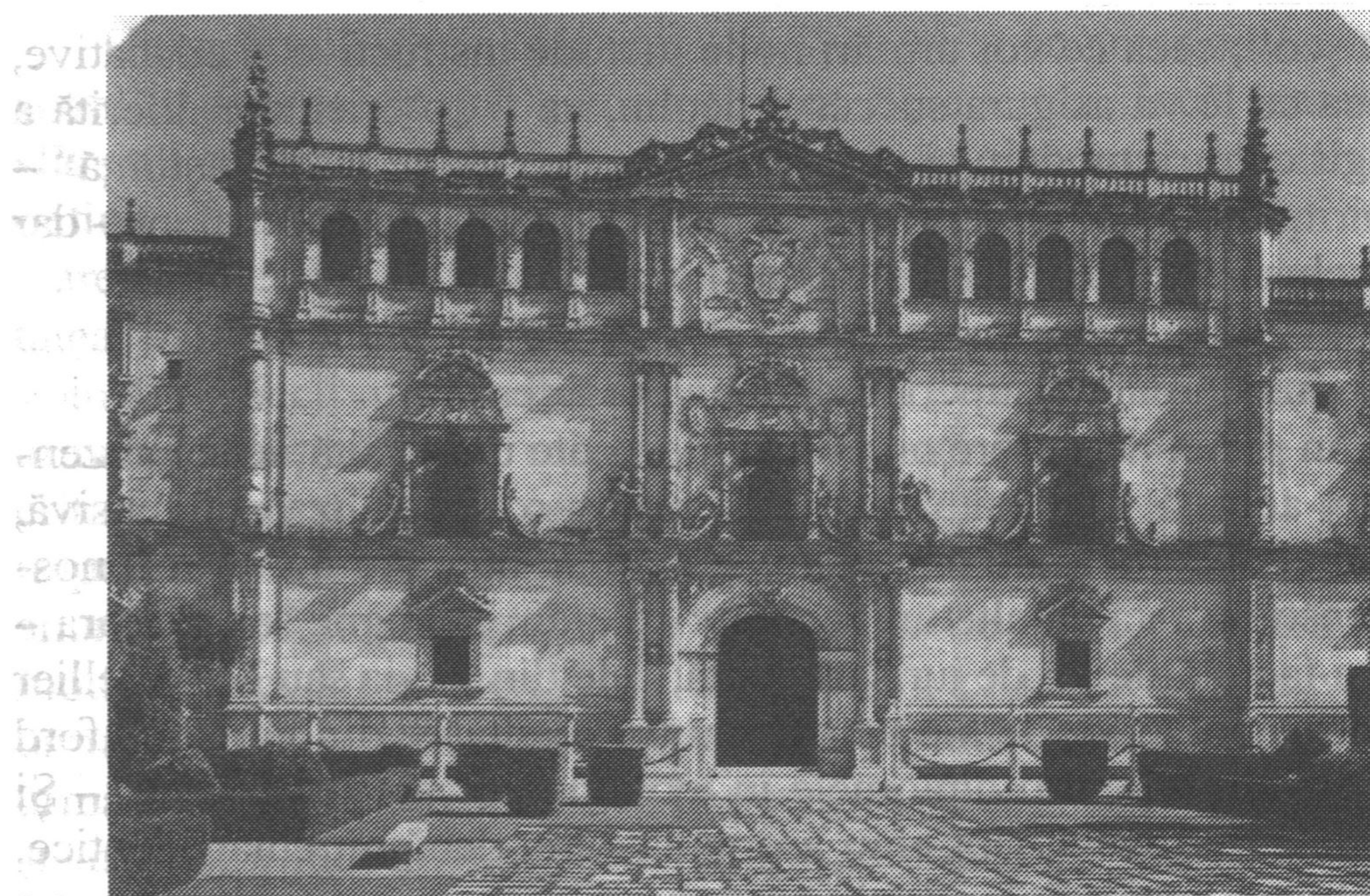


În secolul al XV-lea, când ideile pedagogice umaniste abia începeau să se afirme, în marea majoritate a școlilor continuau încă metodele de predare medievale. „Accentul se punea pe învățământul mnemonic, bazat pe texte învechite, dintre care unele erau copiate și recopiate fără nici o variație încă din secolele XII și XIII. Aceste cărți, mai ales gramaticile latine, erau citite cu voce tare, frază de frază, de către elevi; forma versificată în care erau redactate venea în sprijinul acestei tendințe spre o pregătire pur mnemonică“ (J. Hale). Importanța primă revenea limbii latine ca subiect principal de studiu.

Faptul cel mai important și semnificativ a fost eliberarea în general a învățământului de sub controlul Bisericii. „În orașe, membrii consiliului orașenesc – în marea majoritate laici – erau cei care hotărau în privința alegerii magiștrilor și a conținutului învățământului. Și în școlile rurale, cei care decideau erau tot membrii consiliului local, laicii. În timp ce în toată Europa instrucția era încă monopolul Bisericii, în Italia Renașterii cea mai mare parte a sistemului scolastic se născuse și se dezvoltă complet în afara Bisericii, în mod autonom, fără obligații impuse de organizația ecleziastică“ (J. Macek). – Urmările acestei eliberări, acestei laicizări, au fost considerabile. Consolidarea orientării anticlericale a maselor, admiterea ca fetele să poată studia la fel ca băieții, sau atenția acordată, în programa școlară și educației fizice a elevilor (L. B. Alberti recomanda ca fiecare oraș să aibă arene sportive), au fost doar câteva din consecințele acestui proces de laicizare a învățământului.

Școlile laice ale Renașterii (îndeosebi cele din Italia) au creat un tip nou de intelectuali: o intelectualitate laică, luând forma unui grup social independent, alcătuit din institutori, profesori, notari, juriști, contabili, funcționari de bancă, negustori, diplomați, cancelari, artiști, etc. Acest grup, care provenea mai ales din mijlocul straturilor populare rurale și urbane medii, aspira spre un rol mai important în societatea epocii, căutând să se detașeze și uneori chiar să se situeze – într-un fel – de-asupra celorlalte categorii sociale, cu același aer de orgoliu și de superioritate pe care îl aveau adeseori umaniștii.

Noile școli și noile principii educaționale, care le orientau și le defineau au avut în mod preponderent un caracter formativ – moral și intelectual-cultural – iar nu un caracter net specializat și tehnicizat, cum era învățământul din universități; dar succesul acestor școli gimnaziale, al acestor colegii organizate de pedagogii-umanști, și-au extins efectele și asupra celor de nivel universitar. „Școlile în



Universitatea din Alcalá (unde a studiat Cervantes).

care noile metode pedagogice și noile programe de învățământ au fost legate de cancelarii și de curțile princiare mai degrabă decât de universități cu renume, unde tradiția universitară (cu pronunțat caracter medieval – n. n.) era mai puternică, umanismul s-a afirmat mai târziu și mai greu. Cum nu Universitatea a dat viață umanismului, nici doctrina umanismului nu și-a găsit loc în Universitate; sau, l-a găsi târziu și a rămas slab, plâpând“ (E. Garin).

În școlile publice din Italia (și mai ales în cele private), începând chiar din primii ani ai secolului al XV-lea se experimentează noi metode de învățământ, bazate pe concepții noi și vizând obiective și idealuri noi. Aceste metode au fost apoi difuzate și în alte țări, care nu puteau să nu aprecieze bogăția, varietatea și inteligența acestora. – Evident că vechile forme în modul de predare și de organizare a procesului de învățământ n-au dispărut nici rapid, nici total<sup>1</sup>. Dar în

1. „Către 1580, în regulamentele colegiilor durată prevăzută a studiilor era de 15-16 ani; disciplina era de o severitate excesivă, iar ziua de lucru varia între 8 și 13 ore; la care se adăugau lecturile morale din timpul meselor, slujbele religioase și examenele de conștiință; recreații puține și vacanțe scurte“. – Se perpetua sistemul medieval al „trivium“-ului; în clasele de gramatică elementele erau învățate pe de rost, elevii nu făceau altceva decât să le recite. Urmau plicticoasele „disputationes“, caietele cu maxime și alte citate copiate din textele autorilor antici; orarii excesive, studii prea abstracte; „elevii nu erau pregătiți pentru viață, magiștrii nu se gândeau să formeze oameni“ (M. Weiler).



noile școli, ceea ce vor urmări noile metode instructive și educative, și ceea ce le va asigura succesul deplin, va fi „o orientare diferită a întregii culturi, precum și o nouă concepție despre viață și știință” – în spiritul umanismului; și având „preocupări în mod prevalent – dar nu exclusiv – etico-politice” (*Idem*).

În învățământul superior, situația era diferită.

Din punct de vedere organizatoric, toate universitățile se prezentau în același fel; atâta doar că, printr-o specializare intensivă, diplomele acordate de unele universități se bucurau de un recunoscut prestigiu față de alte universități: cele din Bologna sau Ferrara – pentru facultățile lor de jurisprudență; cele din Pavia sau Montpellier – pentru școlile lor de medicină; sau universitățile din Paris, Oxford ori Louvain – pentru diplomele în teologie pe care le acordau. – Și metodele de învățământ erau asemănătoare, dacă nu chiar identice. De obicei lecția dura două ore; după care urmau discuțiile pe problemele tratate în lecție, sau altele, adiacente. Lecția și discuțiile ocupau aproape tot spațiul întregii zile, – astfel încât studentului îi rămânea mult prea puțin timp pentru a citi și studia textele dezbătute la curs.

„Spontanitatea în predarea lecției era dezaprobată. Și aici, la fel ca în școli, accentul era pus pe memorie și pe dispută, mai mult decât pe originalitatea gândirii și pe dezvoltarea unor capacități critice” (J. Hale). – Cu toate acestea, gânditori cu un profund spirit critic și un înalt grad de originalitate – ca Erasm, Th. Morus, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Fr. Guicciardini sau Lefèvre d'Étaples – au fost produsul acestor universități, al acestui sistem de învățământ superior.

Aristotel continuă să dețină un loc preponderent în programa tuturor universităților; varia însă metoda cu care era abordat studiul filosofiei lui. Astfel, la Universitatea din Paris, Aristotel se preda la toate facultățile, în spiritul și cu metodologia medievală; în schimb la alte universități – ca, de pildă, la Padova în primul rând – accentul se punea pe scrierile sale cu caracter științific. De asemenea, „universitățile italiene, spre deosebire de cele din nordul Alpilor, dădeau puțină importanță studiului teologiei, pe care îl lăsau pe seama institutelor ecleziastice specializate. – Această diversitate de ton, de calitate și de specializare făcea ca adeseori studentul, spre a-și asigura învățământul cel mai stimulator, să fie constrâns la călătorii lungi, – fapt care desigur că sporea greutățile pentru studenții săraci” (J. Hale).

Umanismul însuși s-a dezvoltat în parte în interiorul universităților italiene, în parte independent de acestea. Încă înainte de sfârșitul secolului al XV-lea, umanismul își elaborase un plan bine definit de reformă pedagogică. Acest plan avea la bază principii clare și obiective precise. Era, în primul rând, încrederea în posibilitatea individului de a-și modela propriul caracter prin propria-i voință. Obiectivul fundamental în acest sens era realizarea unei armonii între inimă și minte, între credință și rațiune; de unde – critica sistematică a scolasticii și a metodelor ei. Scopul și deci importanța acordată studiului nu era conceput în funcție de o anumită profesiune (sarcină pe care și-o fixaseră și o urmăriseră în mod consecvent universitățile medievale), ci în scopul dezvoltării omului, a perfecționării sale continue. – În fine, un obiectiv constant urmărit era înlăturarea ideii că Dumnezeu și-ar fi dezvăluit natura și și-ar fi exprimat intențiile numai prin intermediul profetilor biblici; „ci și operele lui Platon, studiate cum se cuvine, puteau fi o călăuză spirituală, – așa după cum și operele lui Cicero puteau servi drept călăuză estetică” (*Idem*).

## Bibliotecile

Cele mai multe dintre marile biblioteci din Europa s-au format începând din secolul al XV-lea. Bineînțeles că majoritatea lor au luat ființă, ori s-au îmbogățit într-un ritm mai rapid ca oriunde, în Italia. Persoanele culte, înalții magistrați, profesorii universităților sau oamenii Bisericii obișnuiau să-și lase prețioasele lor codice, prin testament, bibliotecilor mănăstirești sau altor biblioteci bisericești locale.

Începând din secolul al XV-lea însă apar noi biblioteci care nu mai sunt rezervate sau nu se adresează exclusiv oamenilor Bisericii și culturii religioase. Încă în secolul anterior, Petrarca voise să constituie nucleul unei biblioteci la care să aibă acces orice persoană studioasă, cultă; și în acest scop, codicele pe care le poseda au fost așezate într-o încăpere a bazilicei S. Marco din Veneția. Tot acolo a fost depozitată și pusă la dispoziția publicului cultivat și deosebit de prețioasa bibliotecă donată Republicii Serenissime de către patriarhul Constantinopolului, ilustrul erudit cardinalul Bessarione (m. 1472): circa 900 de foarte prețioase manuscrise grecești, care – mutate apoi în Palatul Ducal și, mai târziu, în palatul special construit de Jacopo Sansovino („Libreria Sansoviniana”) – vor



constitui nucleul celebrei „Biblioteci Marciana“. După care, în sec. XV și următorul, crește mereu numărul donatorilor care își dăruiesc cărțile în scopul explicit declarat de a fonda biblioteci publice.

La Roma, faimoasa Biblioteca Vaticană<sup>1</sup> se poate spune că este creația primului mare papă al Renașterii, Niccolò V<sup>2</sup>. Erudit umanist și mare prieten al umanistilor (îi avea la curtea sa pe L. B. Alberti, L. Valla, Fr. Filelfo, Vespasiano da Bisticci – *princeps omnium librari-orum*, ș. a.), papa a angajat numeroși copişti și librari, trimiși să caute și să-i aducă manuscrise cu precădere grecești și latinești de peste tot, din Italia, Germania, Anglia, Grecia. A proiectat construcția unui palat special pentru depozitarea codicelor și incunabilelor, – și a studiat modalitatea de organizare și funcționare a unui model de bibliotecă publică. Datorită lui Niccolò V, urmașilor săi și importanțelor donații și lăsaminte (ale card. Carafa, Fulvio Orsini, electorul palatin de Heidelberg, ducelui Fed. da Montefeltro, reginei Cristina a Suediei, papei Pius II, etc.) Biblioteca Vaticană a devenit un instrument deosebit de eficace în acțiunea de răspândire a umanismului.

Printii Renașterii manifestă și ei un deosebit interes față de carte, achiziționând codice, incunabile, cărțile cele mai prețioase, fie dintr-o vanitate personală, fie din dorința sinceră de a le pune la dispoziția celor care se dedicau studiului.

Astfel, la Ferrara familia princiară Este colecționează cu pasiune și încontinuu codice cu splendide miniaturi și luxos legate; ducele Borso d'Este întreținea o întreagă armată de copişti, legători, calligrafi, pictori miniaturişti, argintari, bijutieri care montau în coperti pietre prețioase; iar spre sfârșitul secolului al XV-lea, Alfonso II d'Este dă dispoziție bibliotecarului său să cumpere toate cărțile care

1. Care își are „preistoria“ sa: încă din primele secole ale Bisericii romane papii au constituit o arhivă și o bibliotecă, din care, la moartea (în 1303) a lui Bonifaciu VIII, rămăseseră circa 700 de volume, transportate de Urban V la Avignon, unde biblioteca a ajuns să numere 2.000 de volume, – toate însă abandonate la Avignon. „Jaful Romei“ (1527) a dus la pierderea altor peste 400 vol. – După care însă biblioteca a fost continuu îmbogățită prin donații de o valoare inestimabilă.
2. Niccolò V (1397–1455) a făcut o rapidă carieră ecleziastică grație vastei sale culturi și abilități diplomatice; a reorganizat Statul Pontifical asigurându-i o strălucită prosperitate; Roma îi datorează magnifice construcții și inteligente planuri reglementare urbanistice. La urcarea pe tronul pontifical a moștenit 350 de codice, la moartea sa lăsând 3.650 (dar – după Vespasiano da Bisticci – chiar 5.000 de volume). – În 1965, Biblioteca Vaticană posedă peste 60.000 de codice și 7.000 de incunabile.



Bosch: „Fiul rătăcitor“ (Uffizi).

fuseseră tipărite până la acea dată; deci timp de aproape o jumătate de secol!

La Pavia, marea bibliotecă a castelului Visconti, fondată în sec. XIV, a fost continuu îmbogățită cu fonduri de carte din alte orașe, pe măsura expansiunii statului milanez; după care, și familia princiară care a urmat, Sforza, s-a preocupat de copierea a numeroase codici și ornarea lor cu miniaturi; pentru ca în cele din urmă, prădată de Ludovic XII al Franței, o mare parte a acestei biblioteci să fie integrată Bibliotecii Naționale din Paris.

Și la Modena, familia princiară Gonzaga a acordat o mare atenție colecționării de codici (în 1407, primul inventar al acestei biblioteci înregistra un număr de 400). De organizarea acestei frumoase biblioteci s-a ocupat Vittorino da Feltre, care, prin testament, și-a donat toate prețioasele sale cărți bibliotecii palatului Gonzaga.

La Florența, Cosimo dei Medici a creat – cu fondul de carte lăsat prin testament de umanistul renumit Niccolò Niccoli – marea bibliotecă din incinta mănăstirii S. Marco, unde codicele erau puse la dispoziția oricărui studios. (Pentru siguranță, fiecare codice era legat cu un lanț de pupitrul pe care era așezat: obiceiul era general –



și nu era ceva nou). – Dar Cosimo s-a îngrijit și de biblioteca familiei, din palatul Medici din Via Larga, îmbogățând-o mereu cu noi achiziții (al căror program era întocmit de umanistul Tommaso Parentacelli – nimeni altul decât viitorul papă Niccolò V), – cu opere de teologie, filosofie, matematică și de discipline umaniste (îndeosebi lucrări ale scriitorilor și istoricilor antici). – Și Piero, fiul lui Cosimo, și-a creat o bibliotecă privată (ale cărei volume erau legate în diferite culori, potrivit materiei tratate în fiecare volum). Iar Lorenzo dei Medici, Magnificul, mereu în căutare de noi achiziții, l-a trimis de două ori în Orient pe renumitul umanist bizantin Iannis Lascaris, să îi îmbogățească biblioteca cu achiziții de noi codice; biblioteca privată, care număra peste o mie de volume – și pentru care l-a însărcinat pe Michelangelo să îi construiască un local potrivit în incinta mănăstirii San Lorenzo, din centrul Florenței. (Dar abia în 1571 renumita „Biblioteca Laurenziana” își va putea prezenta într-o organizare definitivă, cele trei mii de prețioase codice).

La Napoli, în marea bibliotecă a regilor din dinastia de Aragon și întemeiată de Alfonso V, se întâlneau operele clasicilor antici alături de ale umanistilor, care le transcriau, le traduceau sau le comentau. – De altminteri, același fapt se putea remarca și în cazul marii biblioteci milaneze a familiilor Visconti și Sforza (care, la fel ca biblioteca regală din Napoli, a fost dispersată în alte țări, în urma războaielor din Italia de la sfârșitul secolului al XV-lea).

La Urbino, ducele Federico da Montefeltro a creat „cea mai frumoasă bibliotecă din epoca Renașterii, în cel mai frumos palat al Renașterii” (Fr. Cognasso). Inventarul ei din sec. XVI înregistra 792 de codici, dintre care 606 latine, 93 grecești și 98 ebraice. În plus, ducele comandase să i se copieze inventarele tuturor bibliotecilor importante din Italia, din dorința de a cunoaște fondul de cărți pe care acestea îl posedau și din ambiția de a le întrece... – Vorbind despre ducele Federico da Montefeltro, celebrul anticar și librar al Renașterii, Vespasiano da Bisticci, scria: „Numai el a avut dorința și ambiția să facă ceea ce nimeni n-a mai făcut, de o mie de ani și până acum: adică, să creeze cea mai frumoasă bibliotecă din câte s-au văzut din Antichitate până în ziua de azi. El nu precupețea nimic pentru a putea avea o carte de preț; cumpăra cărți scrise în toate limbile, iar pentru biblioteca sa lucrau 30 sau 40 de copişti. Iar în biblioteca sa se găseau cărți scrise în greacă și multe în ebraică; și erau cărți de medicină, de istorie, de filosofie, de teologie și de alte

feluri; și toate cărțile erau scrise de mână”<sup>1</sup>. – Și ilustrul *princeps omnium librariorum* adaugă că, după ce a cercetat cu atenție cataloagele marilor biblioteci italiene, precum și catalogul bibliotecii Universității din Oxford, a remarcat că toate bibliotecile aveau același neajuns; și anume – că toate posedau mai multe exemplare din aceeași carte, dar nici o bibliotecă nu posedă operele *complete* ale unui autor antic; nici una – în afară de biblioteca ducelui din Urbino!<sup>2</sup> – Când, în 1502, Cesare Borgia a ocupat Urbino, s-a grăbit să ducă în capitala sa, Cesena, întreaga bibliotecă a ducelui Federico da Montefeltro – care, în cele din urmă, a fost absorbită de Biblioteca Vaticană<sup>3</sup>.

Dar și în domeniul scrierii, al transcrierii codicelor antice, are loc acum o schimbare importantă. Umaniștii – în frunte cu Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini<sup>4</sup>, Niccolò Niccoli, – înlocuiseră grafia „gotică” cu *littera antiqua*, folosită de romani; literă mai ușor de citit, mai elegantă, și – cum remarca E. S. Piccolomini: „mai apropiată de caracterele grecești, din care își trage originea”.

Pe lângă manuscrise grecești și latine, nu numai unii umanști, ci și papii înșiși colecționează și manuscrise ebraice<sup>5</sup>. În biblioteca sa din Avignon, papa Urban V avea nu mai puțin de 120. Bibliotecarii care aveau în sarcină marile biblioteci (ca Biblioteca Vaticană, S. Marco din Florența, bibliotecile din Pavia, Oxford, etc.) stabilesc

1. Și încheie Bisticci: „Una singură nu e tipărită, căci s-ar fi rușinat” (*Non ve n'è ignuno a stampa, che se ne sarebbe vergognato*).
2. Dar ducele înființase în biblioteca sa și o secție de manuscrise de scrieri ale unor autori moderni, adunând opere ale lui Dante, Petrarca, Boccaccio, și ale altor 25 de umanști.
3. Dar biblioteci mari și excepțional de valoroase posedau nu numai principii Renașterii, ci și persoane de rafinată cultură din rândurile profesorilor universitari și ai înaltei ierarhii ecleziastice. Sau chiar ale negustorimii. – În 1431, bogatul negustor și totodată pasionat bibliofil umanist, florentinul Palla Strozzi, care își procurase de la Constantinopol textele fundamentale ale unor autori antici dintre cei mai mari, avea – printre cele 400 de lucrări pe care le posedă – toate (sau aproape toate) operele cunoscute la acea dată ale lui Vergiliu, Horațiu, Seneca, Tit-Liviu, Cicero, Terențiu, Lucanus, Quintilian ș. a.; iar dintre greci – operele lui Hesiod, ale tragicilor, ale lui Teocrit, Xenofon, Demostene, Polibiu, Aristotel și Platon.
4. Primul care s-a servit de grafia latinilor a fost Coluccio Salutati; iar Poggio Bracciolini o folosește începând din 1408, când transcrie epistola lui Cicero către Atticus.
5. Aproximativ 100 de manuscrise ebraice fuseseră colecționate și de Federico da Montefeltro; și cam tot atâtea și de către Pico Della Mirandola (în timp ce Reuchlin se plângea că el nu posedă decât „doar” treizeci!).



acum norme de catalogare și de clasificare, punând în felul acesta bazele și stabilind principiile biblioteconomiei.

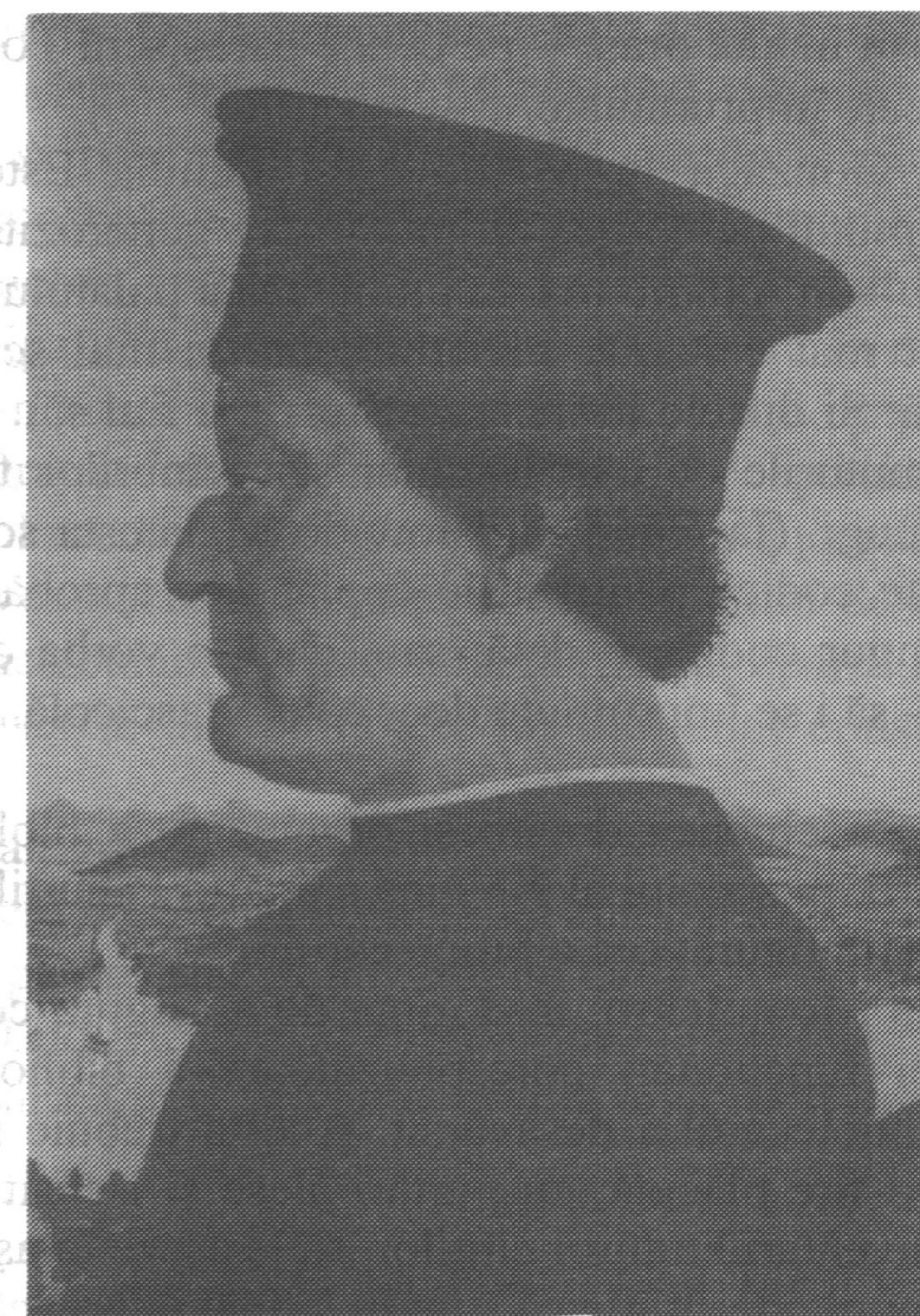
Important de remarcat este și faptul că bibliotecile din marea epocă a studiilor umaniste au fost aproape în totalitate create de principii și de persoane private; și că marile universități n-au participat decât într-o mică măsură la colecționarea de documente indispensabile pentru studiul istoriei Antichității. Centrul de cercetări s-a transferat acum din universitate în biblioteca personală a mecenatului. „Această acțiune de lărgire, de extindere, și această secularizare operată în sferele activității culturale, au fost ulterior accelerate de progresele tiparului“ (M. Gilmore).

Într-adevăr: o statistică a bibliotecilor timpului – privind ritmul de creștere a numărului lor, profesiunea posesorilor lor, natura operelor aflate în aceste biblioteci – este deosebit de elocventă, de semnificativă pentru rolul instructiv-educativ pe care ele l-au avut, și – în general – pentru tabloul cultural al epocii.

Se cunoaște o listă de 377 de biblioteci de la sfârșitul secolului al XV-lea și din secolul al XVI-lea. Dintre aceste 377 de biblioteci, 105 aparțineau unor eclesiastici (cardinali, episcopi, canonici, abăți, profesori universitari – de teologie, de filosofie, de drept canonic, – sau simpli preoți). Iar 272 de biblioteci aparțineau unor laici de diferite profesii – de la înalți magistrați ai orașelor ori statelor, până la negustori și meseriași: aceștia din urmă posedau nu mai puțin de 66 de biblioteci inventariate în această listă. (În timp ce numai 24 de biblioteci aparțineau unor nobili sau unor oameni de arme.) – Crește continuu, în această perioadă, procentul laicilor posesori de biblioteci, în raport cu eclesiastici: dintre bibliotecile inventariate în prima jumătate a secolului al XVI-lea, 109 aparțineau laicilor, juriști sau funcționari regali, și numai 29 oamenilor Bisericii. – În fine: datorită tiparului, după 1550 sporește mereu și numărul volumelor unei biblioteci, – media lor depășind acum cifra de 500. Dar în afara aprovizionării acestor biblioteci, librării difuzau lucrări modeste (însă într-un număr considerabil) unui public foarte larg – calendare, almanahuri, vieți ale sfinților, cărți de rugăciuni, romane populare, etc.<sup>1</sup>

„Dar ceea ce place mai mult în opera creatorilor de biblioteci

1. Pentru acest public larg, în 1522 librarul parizian Jean Janot avea în depozit aproximativ 50.000 de volume, opere de devoțiune și cărți populare. Un alt librar avea 102.285 de volume, de același gen; iar un altul Guillaume Godard, – 271.936 de exemplare! (apud L. Febvre, H. J. Martin).



Federico da Montefeltro  
(de Piero della Francesca, Uffizi).

din sec. XV este cordialitatea cu care ei își pun cărțile la dispoziția celor studioși“ – recunoaște același istoric Fr. Cognasso.

Într-adevăr: obiceiul de a împrumuta cărți acasă era foarte răspândit. La Veneția, de pildă, cardinalul Bessarione, când și-a donat orașului biblioteca, stabilise că și codicele puteau fi împrumutate acasă studioșilor – dacă aceștia locuiau în oraș – în schimbul unui gaj, în bani sau în obiecte prețioase. (Un obicei care, de altminteri, s-a dovedit a nu fi prea fericit: numeroase codice au dispărut din biblioteci; și nu totdeauna din simplă neglijență, ci de regulă din cea mai condamabilă rea-voință). – Și Biblioteca Vaticana împrumuta codice acasă – până când papa Sixt V a interzis procedeul, sub extrem de severa sancțiune a excomunicării! – La Florența, familia Medici se arăta generoasă cu împrumutul de cărți; dar a stabilit o amendă foarte consistentă pentru cei ce întârziu cu restituirea; și i-a urmărit foarte hotărât – prin ambasadorii săi la



Paris, Milano sau în alte orașe – pe cei ce părăsiseră Toscana fără să înapoieze codicele împrumutate.

Și familia Gonzaga la Mantova, și familia Este la Ferrara aprobau împrumutul de codice cu prea mare generozitate (adeseori scump plătită!). – În schimb marea bibliotecă a palatului princiar din Pavia era mult mai ezitantă, mai difidentă și mai scrupuloasă în această privință. Și ducele Francesco Sforza și fiul său Galeazzo au interzis împrumuturile de cărți – chiar și membrilor familiei – pe termene prea lungi. (Iar când Sigismundo Malatesta solicită să i se împrumute niște codice pentru a le copia, i se aprobă împrumutul doar a unui singur codice o dată; sau, dacă e vorba de un codice foarte prețios, – să i se împrumute doar câte o fascicolă...).

Odată cu o asemenea dotare și organizare a bibliotecilor din timpul Renașterii, în secolul al XV-lea a apărut la curțile princiare o nouă și importantă figură: cea a bibliotecarului.

Federico da Montefeltro, în dorința de a asigura condițiile cele mai bune unei funcționări corespunzătoare a bibliotecii sale, a schițat tipul bibliotecarului desăvârșit. Acesta trebuie să fie o persoană erudită, o fire plăcută, cu purtări alese și iscusit la vorbă; să țină în ordine inventarul tuturor cărților, să le așeze în așa fel încât să poată fi găsite numaidecât, fie că sunt în latină, în greacă sau ori care altele. Trebuie să controleze mereu bunăstarea cărților, încăperea să nu aibă umezeală, să nu fie molii, să nu lase codicele în mâinile unui nepriceput și incult; în schimb este de datoria lui să arate persoanelor „*de auctorita et de doctrina*” manuscrisele mai deosebite, să le explice frumusețea scrierii și a miniaturilor; să aibă grijă ca, închizând cartea, să nu îndoiască foile pergamentului, să fie atent ca încuietorile copertilor să nu fie stricate; să nu permită să fie scoase codicele din bibliotecă decât cu permisiunea principelui, să țină strict în evidență cărțile împrumutate, iar persoanele ignorante, necultivate, să nu fie lăsate să le răsfoiască, ci doar să-și arunce o privire... – „Astfel a trasat Federico tipul de bibliotecar după care s-au modelat marii bibliotecari ai secolelor XVII și XVIII” (*Idem*).

### Funcția culturală a tiparului

Marsilio Ficino, elogiind într-o scrisoare secolul al XV-lea ca pe o „epocă de aur” a științei, considera drept caracteristici ale Renașterii triumful filosofiei platonice, progresele astronomiei și

invenția tiparului. De la începuturile sale această invenție a întâmpinat opoziția aristocraților bibliofili, cărora – persoane cu un rafinat gust artistic și pasionați admiratori ai cărților-manuscrise frumos caligrafiat și ornate cu splendide miniaturi – tiparul li se părea prea cenușiu, monoton, respingător. Și orgoliul lor era atins când vedeau că, datorită tiparului, prețioasa și rarissima operă în manuscris aflată în posesia lor, acum devenea proprietatea a mii de persoane. – Dar tocmai eliberarea cărților-manuscrise din captivitatea bibliotecii private, prețul modic și ritmul rapid în care se succedau edițiile cărții tipărite, o făceau accesibilă unei imense mulțimi de cititori, subliniind astfel incalculabila funcție culturală a tiparului. După 1550, cărțile-manuscrise din biblioteci nu mai sunt consultate decât de erudiți.

În general, guvernele încurajau activitatea tipografilor. În 1483, de pildă, regele Joao II al Portugaliei autorizează importul de cărți – „căci e bine pentru stat să aibă multe cărți care să circule în regatul nostru”. Iar Ludovic XII al Franței, într-o ordonanță din 1513, se referea la tipar ca la o „invenție divină, mai mult decât umană” (cf. J. Hale).

În cei 45 de ani de activitate tipografică desfășurată în decursul secolului al XV-lea, cărțile tipărite în acest timp (așa-numitele „incunabule”) sunt în majoritate în limba latină: „circa 77% din total; apoi, 7% sunt în italiană, între 5%–6% în germană, între 4%–5% în franceză și, ceva mai mult de 1% în flamandă” (L. Febvre, H. J. Martin). Foarte numeroase sunt edițiile *Bibliei* tipărite în acest răstimp: un cercetător de recunoscută competență (W. A. Copinger) enumeră nu mai puțin de 124 de *Biblie*-incunabule<sup>1</sup>. De notat că, pe lângă edițiile latine (destinate ecleziasticilor și universitarilor) se publică în sec. XV și versiunile tradiționale în limbi naționale ale *Bibliei* complete: în limba germană (14), în italiană (4), și câte una în franceză, spaniolă, flamandă sau cehă.

Într-un număr redus au apărut în acest secol al XV-lea edițiile clasicilor medievali ai filosofiei. – Pietro Lombardo, Duns Scott, W. Ockham sau Toma din Aquino; în schimb, mult mai mare este numărul cărților de devoțiune și operelor mistice care au fost tipărite în acest secol – și în primul rând *Imitația lui Hristos*, care până la

1. Același cercetător citează nu mai puțin de 437 de ediții ale *Bibliei*, câte au fost tipărite în cursul secolului al XVI-lea.



sfârșitul secolului al XIX-lea a rămas cartea de devoțiune cel mai des retipărită, după *Biblie*<sup>1</sup>. Într-o epocă în care majoritatea cititorilor făceau parte din rândurile ecleziasticilor, era firesc ca majoritatea cărților tipărite (în sec. XV) să fie texte religioase. Din totalul incunabilelor, 45% erau texte religioase, ceva mai mult de 30% erau cărți cu caracter literar (de autori clasici, medievali și contemporani), ceva mai mult de 10% erau opere juridice și circa 10% lucrări cu caracter științific.

Dar fenomenul cultural nou și foarte semnificativ pe care tiparul îl pune în evidență chiar de la începuturile sale era în primul rând interesul deosebit manifestat pentru Antichitatea clasică, în special pentru limba latină: dovadă faptul că în acest secol numărul edițiilor gramaticilor latine tipărite este de ordinul sutelor! – De asemenea, cu totul remarcabilă este situația clasicilor antici tipăriți în sec. XV – îndeosebi Cato (69 de ediții în latină, 36 în germană–latină, 9 în italiană–latină, 2 în spaniolă–latină; plus altele numai în limbi naționale: 9 în franceză, 2 în germană, 1 în flamandă) – și fabulele lui Esop: 80 de ediții în limba latină înainte de 1500, 15 în italiană–latină, 15 în germană, 7 în franceză, 3 în engleză, 2 în flamandă, 1 în cehă. – Și scriitorii clasici latini au fost larg difuzați de tipografiile din sec. XV – în primul rând Vergiliu și Ovidiu, urmați de Juvenal (61 de ediții identificate), Persius (33), Lucian (19), Plaut (13), Terențiu (66 de ediții), Salustiu (57), Tit-Liviu (23), Caesar (16), Vegetius (99 de ediții!); iar dintre filosofi, în special Seneca (71 de ediții) și Cicero – 316 ediții în numai 45 de ani!

Tiparul secolului al XV-lea n-a neglijat nici textele în limbi naționale, rezervându-le 22% din întreaga sa producție. Majoritatea acestora erau, firește, traduceri din autori latini, cărți de devoțiune sau opere literare medievale scrise inițial în limba latină. Nu lipseau însă nici autorii italieni: *Divina Comedie* în 15 ediții, *Canzonierul* lui Petrarca și *Decameronul* – ambele în câte 11 ediții, plus 2 în germană și câte una în franceză și spaniolă. Tipografiile din Franța difuzează *Romanul Trandafirului* (în 8 ediții), apoi numeroase opere curtene și romane cavalecești; dar și versurile Christinei de Pisan, Alain Chartier, *Testamentele* lui Villon, sau *Misterul Patimilor* al lui Jean Michel.

1. Mai mult decât opere de doctrină, se publică în secolele XV și XVI operele cu caracter mistic ale Sfinților Augustin, Bernardo, Bonaventura, Francisc din Assisi, Caterina din Siena, – sau ale lui Gerson și Pierre d'Ailly. De asemenea, vieți ale sfinților, culegeri de predici, cărți de rugăciuni, îndreptare de confesiuni, sau lucrări închinare Fecioarei Maria.



Botticelli: „Nașterea Venerei“ (detaliu).

În ceea ce privește adoptarea limbilor naționale, practica umanistilor varia. De pildă, Erasmi scria numai în latină; Machiavelli – numai în italiană. Albrecht Dürer, scriindu-și tratatele în germană, reușea să își modeleze într-un mod adecvat limba maternă. Th. Morus își scrie *Utopia* în latină, – deși afirma că limba engleză „este destul de bogată ca să poată exprima gândirea cu privire la orice subiect despre care un om ar putea să vorbească cu altul“. Un mare umanist de profesie ca spaniolul Antonio de Nebrija își publică lucrările de mare erudiție în limba latină, firește, – dar totodată compune și o *Gramatica castellana*: prima gramatică din Europa a unei limbi moderne, naționale. Iar umanistul german Felix Fabri pledează cu mult entuziasm pentru folosirea limbii germane, ea fiind „cea mai nobilă, mai ilustră, mai umană dintre toate limbile“; dar această pledoarie era formulată de Fabri în... limba latină!

În fine: cam 10% din întreaga producție tipografică a secolului al XV-lea (deci cam 3000 de ediții) a fost dedicată textelor științifice. Dar acestea sunt lucrări cu caracter enciclopedic ale unor autori bine-cunoscuți și de largă circulație încă în Evul Mediu – Vincent



de Beauvais, Pietro Crescenzi, Albertus Magnus (apoi Aristotel, Euclide, Plinius, Ptolemeu, Avicena). În schimb, textul cel mai interesant și mai accesibil unui cerc larg de cititori, cuprinzând atâtea informații geografice: *Milionul* lui Marco Polo, nu trezește o deosebită curiozitate. Se publică însă în sec. XV multe lucrări de matematică, algebră, astronomie, de arhitectură (L. B. Alberti), de agricultură (Pietro Crescenzi) și de tehnică (Roberto Valturio – retipărit succesiv la Verona, Bologna și Venetia).

Producția tipografică a secolului al XV-lea<sup>1</sup> este cât se poate de elocventă și de semnificativă pentru cultura, pentru interesul, gusturile și preferințele oamenilor începând chiar din primul secol al Renașterii. Se constată, de pildă, că dispar lucrări și genuri considerate acum a fi depășite – ca lucrările enciclopedice anterioare celei a lui Vincent de Beauvais sau tratatele teologice anterioare *Summae*-lor secolului al XIII-lea, sau poeziile rimate ale literaturii goliardice. Se observă de asemenea că tipografii și librării nu operează o selecție critică judicioasă, lăsându-se conduși înainte de toate de criteriul comercial, orientându-se deci după preferințele și cererea publicului. Dar tocmai prin acest fapt, o analiză oricât de succintă a acestei producții devine cu atât mai instructivă pentru cunoașterea preocupărilor, gradului de cultură și mentalității epocii, a condițiilor generale în care se desfășoară educația și învățământul, a atmosferei intelectuale și în general a vieții culturale a Renașterii.

Situația prezentată mai sus este completată în continuare de datele pe care ni le oferă producția tipografică din următorul secol al Renașterii, al XVI-lea.

Ritmul producției tipografice continuă să fie deosebit de rapid. Dacă până în 1500 numărul diverselor ediții (care au ajuns până la noi) se situează între 30–35.000 (ceea ce înseamnă 15–20 milioane de exemplare), în sec. XVI numai la Paris s-au publicat peste 25.000 de ediții; la Lyon, probabil 13.000; în Germania, circa 45.000; la Venetia, 15.000; în Anglia, circa 10.000; iar în Țările de Jos, numai în prima jumătate a secolului s-au tipărit mai mult de 4200 de ediții (cf. L. Febvre, H. I. Martin).

Procesul de laicizare progresivă a culturii continuă – în paralel (și în conexiune) cu atenția crescândă acordată autorilor antici. Se

1. În 1500 existau 73 de centre tipografice în Italia, 50 în Germania, 45 în Franța, 4 în Anglia (cf. J. Hale).

publică și acum multe cărți cu caracter religios; dar procentual, numărul acestora este într-un categoric regres față de numărul crescând al autorilor antici. De pildă, la Strassburg – unul din centrele tipografice cele mai active din Europa, – în secolul al XV-lea mai mult de 50% din cărțile tipărite erau cărți religioase, față de numai 10% opere ale unor autori antici; în schimb în perioada 1500–1520, operele latine și grecești publicate (sau lucrări cu caracter profan ale umaniștilor timpului) erau în proporție de 33% față de 27% opere cu caracter religios. Această inversare a situației, demonstrând laicizarea progresivă a culturii, apare și mai clar dacă privim producția tipografiilor pariziene din prima jumătate a secolului al XVI-lea<sup>1</sup>.

Creșterea atât de rapidă (de 8 ori în numai 50 de ani!) a numărului de opere ale autorilor antici arată progresul general în ordinea instrucției și educației umaniste. Operele lui Vergiliu, de exemplu, în secolul al XVI-lea sunt tipărite în limba latină în 263 de ediții (la care se adaugă numeroasele traduceri în diferite limbi naționale). Sunt preferați poeții elegiaci (Ovidiu, Catul, Tibul, Propertiu), satirici (Horațiu și îndeosebi Persius), și mai ales istoricii latini, de la Caesar, Tacitus și Tit-Liviu până la Salustiu, Suetoniu și Valerius Maximus. Totodată, la numai zece ani de la invenția tiparului încep să se tipărească opere ale clasicilor greci în limba lor originală, în numeroase ediții apărute în Italia, Franța, Germania și chiar Spania; iar studiul limbii grecești se organizează cu mult entuziasm în forma unui învățământ oficial la Oxford și Louvain (în 1517), la Alcalá de Henares și Paris (în 1528, respectiv 1529), precum și în mai multe orașe germane<sup>2</sup>.

La zece ani de la apariția primelor tipărituri în limba greacă, în

1. Iată evoluția producției de carte a tipografilor din Paris în acești ani (după L. Febvre și J. M. Martin):

	Producția totală	Cărți religioase	Autori latini, greci și opere ale umaniștilor
1501	88	53	25
1515	198	105	57
1525	116	56	37
1528	269	93	134
1549	332	56	204

2. În Franța, într-un singur an (1530) s-au tipărit opere a 40 de autori greci în limba originală (față de 33 de ediții ale unor clasici latini); iar în 1549, s-au imprimat 33 de opere în limba greacă (față de aprox. 40 în latină).



1475 apare la Reggio Calabria prima carte tipărită în ebraică (precum și, la Montalbán, prima operă imprimată în Spania). În secolul al XV-lea, tipografiile ebraice au imprimat circa 200 de opere; iar în secolul următor – aproximativ 4.000!<sup>1</sup> În numai 32 de ani (1497–1529) se tipăresc gramatici ale limbii ebraice în 28 de ediții, în Italia, Franța, Germania, Spania și Portugalia (iar în Turcia, chiar din 1493). Pentru un umanist, ideal era să devină un *homo trilinguis*, cunoscător – alături de latină și greacă – și al limbii ebraice, care acum la Paris se preda și în cadrul Colegiului lectorilor regali.

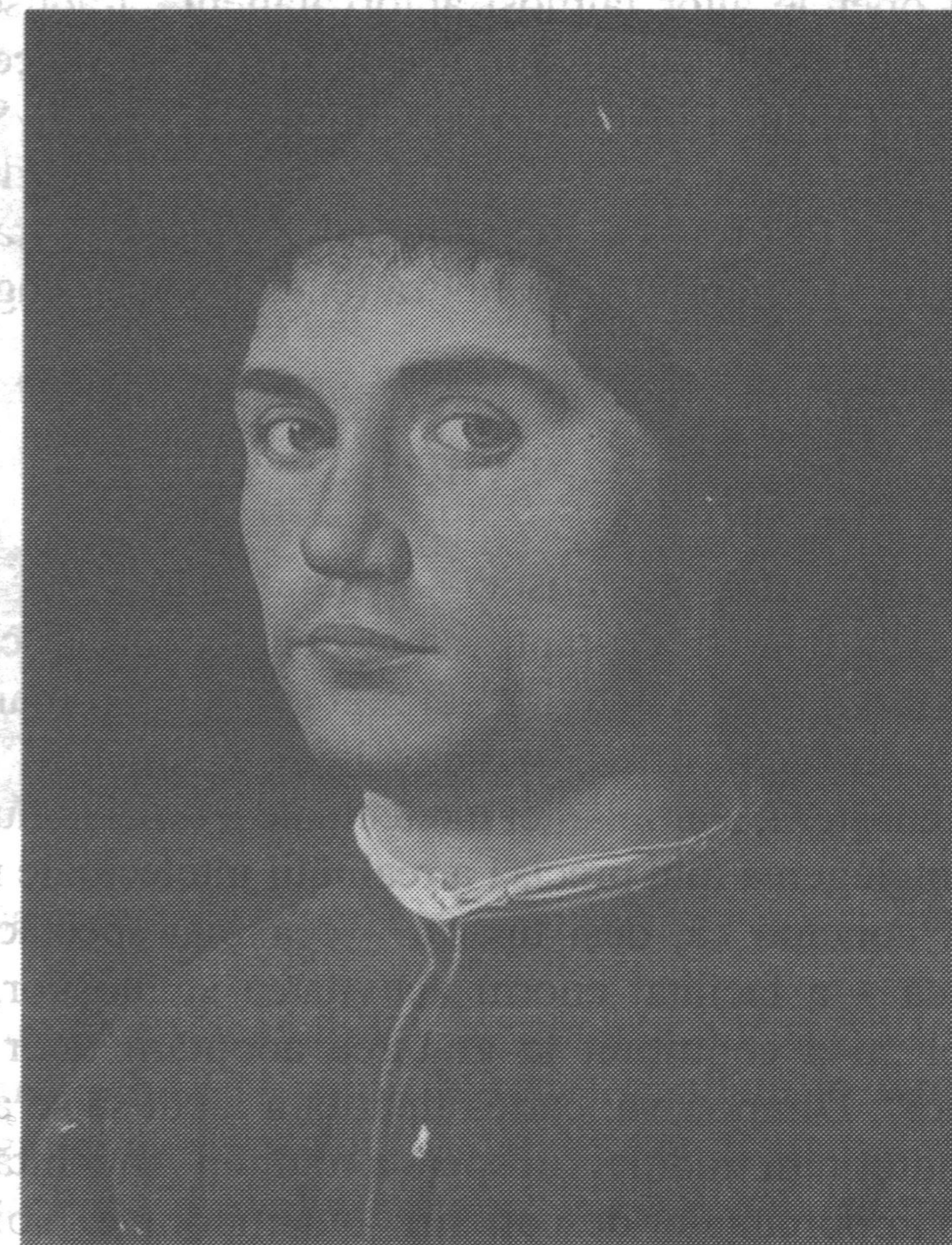
Un alt fapt important și semnificativ pentru atmosfera culturală renascentistă – și totodată un notabil instrument instructiv-educativ – este creșterea considerabilă a numărului de traduceri (mai ales după 1520). Grație activității – mai ales în Franța – a nenumăraților traducători<sup>2</sup>, „limbile naționale, încă în plină evoluție, se îmbogățesc, se perfecționează și se rafinează în contact cu limbile clasice”; un fenomen pe care „suveranii îl încurajează și caută să dezvolte folosirea limbii naționale pentru a favoriza politica lor unificatoare” (*Idem*).

Autorii traduși erau cei ale căror opere în original avuseseră mai mare succes. Vergiliu, de pildă, retipărit de 263 de ori în limba latină, în secolul al XVI-lea va fi tradus în italiană (în 72 de ediții), franceză (27 de ediții), engleză (11), germană (5), spaniolă (5), sau flamandă (2). Operele lui Ovidiu au cunoscut un număr de ediții în diferite limbi naționale cel puțin tot atât de mare ca al operelor lui Vergiliu. Numeroase au fost edițiile traducerilor în diverse limbi ale istoricilor greci și latini (Xenofon, Polibios sau Tucidide; Caesar, Tacitus, Josephus Flavius sau Valerius Maximus). „Antichitatea pusă atunci la dispoziția tuturor celor care știau citi a fost una din consecințele dezvoltării tiparului. Pentru cunoașterea operelor, traduceri au avut uneori o importanță mai mare decât edițiile în limba originală” (*Idem*).

De remarcat în această ordine de idei este și tipărirea și

1. În primul rând, firește, texte tradiționale: *Vechiul Testament* e tipărit în acest secol de 4 ori în întregime și de 30 de ori în ediții reduse (plus 15 volume de comentarii biblice); iar din *Talmud* se imprimă 23 de ediții ale unor tratate separate. La care se adaugă nenumărate cărți de rugăciuni, de comentarii ale ritualului, de calendare, texte liturgice, ș. a.

2. În fruntea cărora se numărau personalități de talia unor Amyot, Mélin de Saint-Gelais, Clément Marot, De Baïf, sau Etienne Dolet.



Antonello da Messina „Portretul unui bărbat”  
(National Gallery, Londra).

răspândirea traducerilor într-o limbă modernă a operelor umanistilor timpului publicate în limba latină. Acesta a fost cazul *Utopiei* lui Thomas Morus<sup>1</sup>, al *Glumelor* lui Poggio Bracciolini, al operelor lui Petrarca și Sebastian Brant (*Corabia nebunilor*), al istoricilor Paolo Giovio sau Guicciardini, al lui Erasm<sup>2</sup> și Rabelais<sup>3</sup>. Nenumărate, în

1. Apărută la Antwerpen (Anvers) în 1516, a fost retipărită de 11 ori în decursul secolului al XVI-lea, având și traduceri în zece ediții franceze, germane, engleze și italiene.

2. Între 1500–1525, *Adagiile* au fost retipărite în 72 tiraje (cunoscute); circa 50 de ediții între 1525–1550, și 40 între 1550–1560. – *Colocviile* au avut (între 1518–1526) aprox. 60 de ediții cunoscute, 70 între 1526–1550 și 20 în jumătatea a doua a secolului.

3. Al cărui *Prognostication* a fost retipărit – într-un răstimp de numai zece ani (1533–1543) în 26 de ediții.



fine, au fost operele altor faimoși autori italieni<sup>1</sup>, traduse acum în diferite limbi europene, cunoscând imediat un mare succes. Același succes l-au avut spaniolii Antonio de Guevara, Diego de San Pedro, sau comedia lui Fernando de Rojas, *Celestina* – care, după 60 de ediții spaniole, a fost tradusă în secolul al XVI-lea în franceză (12 ediții), italiană (11), germană, olandeză (câte 3 ediții), engleză (2) și catalană (1).

## Concluzii

Toate aceste cifre și statistici ar putea părea pur și simplu fastidioase, dacă n-ar fi, de fapt, foarte concludente și chiar indispensabile pentru a oferi o imagine cât mai adecvată și mai elocventă a însuși cadrului de formare și dezvoltare a structurii mentale a oamenilor Renașterii, a ambianței intelectuale a umanismului.

Pentru înțelegerea mai precisă a realității intelectuale respective, autorii citați conclud că, deși tiparul – cea mai spectaculoasă invenție tehnică – a facilitat enorm activitatea studioșilor, totuși, în ansamblu, el „n-a contribuit la grăbirea adoptării unor teorii sau cunoștințe noi”. Dimpotrivă: cartea tipărită a făcut să se acorde mai mult credit autorității tradiției (în speță a tradiției Antichității clasice) decât atât de importantelor descoperiri contemporane. Noile descoperiri și explorări geografice, de exemplu, precum și marea lor importanță practică, au fost făcute cunoscute mult mai târziu (după 1550), mult mai puțin și unui număr mult prea mic de persoane culte sau de mari negustori<sup>2</sup>. În Franța, cartea lui Marco Polo, de pildă, a fost publicată o singură dată de-a lungul întregului secol al XVI-lea (în 1556).

În realitate, oamenii cultivați din secolul al XVI-lea se interesau mai mult de studiile juridice decât de științele naturale (și chiar decât de medicină). În Franța – ca să luăm un exemplu – trei sferturi din numărul total al bibliotecilor posedau numeroase opere juridice (de drept civil, roman, canonic, consuetudinar) chiar dacă posesorii lor nu erau juriști. Și, mai mult decât de lucrări juridice, marea masă de cititori era interesată de cărți de istorie (mai ales de cele care se

1. Sannazaro, Bembo, Machiavelli, Ariosto, Tasso, Marsilio Ficino, Leone Ebreo (*Dialoghi d'amore*) sau B. Castiglione (*Il cortegiano*).

2. Dar dacă până în 1550 în Franța se publică doar 83 de opere geografice, în schimb după această dată și până în 1600 numărul lor crește până la 330. (Cifra la care, în următorii numai opt ani, se mai adaugă alte 110 opere).



Casa în care s-a născut Leonardo da Vinci (Vinci, Empoli).

găseau în traduceri accesibile). În secolele XV și XVI sunt traduse, tipărite (unele chiar în ediții ilustrate) și aflate în numeroase biblioteci operele lui Herodot, Tucidide sau Plutarh, istoricii latini, *Antichitățile ebraice* ale lui Josephus Flavius, sau *Istoria ecleziastică* a lui Eusebius. – În același timp, umaniștii de mare prestigiu țin să îi imite pe istoricii antici, scriind opere de istorie în limba latină (Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Pietro Bembo, Enea Silvio Piccolomini); în timp ce lucrările de istorie scrise în limbi naționale interesează un public tot mai larg de cititori, – nu numai de umaniști, ci și de curteni, militari, juriști, negustori sau chiar simpli meșteșugari.

Un public, în fine, pasionat totodată și de „istorie imaginară”: de romane medievale cavalești (un număr de peste 80 de asemenea romane au fost retipărite până în 1550)<sup>1</sup>; de *Romanul Trandafirului* (tipărit de 14 ori în primele decenii ale sec. XVI), de *Măgarul de aur* al lui Apuleius, sau de *Etiopicele* lui Heliodor; sau, de romanele sentimentale inspirate de *Fiammetta* lui Boccaccio; în timp ce în Italia, romanele cavalești franceze dau naștere unor extrem de populare epopei cavalești – ca *Orlando innamorato* (Matteo M.

1. Cel mai mare „succes de librărie” al timpului l-a cunoscut romanul cavaleresc *Amadis de Gaula* (peste 60 de ediții spaniole în decursul secolului al XVI-lea).



Boiardo), *Morgante Maggiore* (L. Pulci), sau *Orlando furioso* (L. Ariosto). – Este foarte probabil ca și *Utopia* lui Th. Morus (ca să nu mai vorbim de romanul lui Rabelais) să își fi datorat enorma popularitate tocmai caracterului lor romanesc.

În fine, autorii citați mai subliniază și faptul că tiparul a avut și funcția cultural-politică de a fi contribuit la progresul și la difuzarea largă a limbilor naționale. În secolul al XVI-lea, limba latină începe să-și piardă terenul; înșiși umaniștii – și încă dintre cei mai străluciți – nu ezită să scrie în limba lor națională, pentru a-și asigura în felul acesta un public cât mai larg. „Este semnificativ faptul că din 2.254 de opere publicate la Anvers între 1500–1540, un număr de 787 sunt în flamandă, 148 în franceză, 88 în engleză și circa 20 în daneză, spaniolă sau italiană, – adică aproape [*recte*: mai mult de] jumătate“. Sau, faptul că, în Germania, limba germană face progrese datorită imprimării cărților scrise în limba germană ale lui Luther. „În 1519 se tipăresc doar 40 de ediții în germană; în 1521 numărul lor crește la 211; în 1522, la 347; în 1525, la 398, – dintre care 198 de ediții ale unor scrieri ale lui Luther“ (L. Febvre, J. M. Martin).



Perugino: „Maria Magdalena“ (Gal. Pitti).

## UMANISMUL

**Preliminarii • Exaltarea omului • Concepția despre lume și viață • Cultul Antichității • Umanismul și religia • Istoriografia și politica • Tradiția istorică și limba națională • Umanismul și știința • Umanism și umaniști • Precursorii • Umaniștii italieni • Umanismul în alte țări. În Franța • În Germania • În Spania • În Anglia • În Țările Române • Erasmus – simbolul umanismului**



## Preliminarii

Conceptul de „umanism“ este de o importanță primordială pentru definirea și înțelegerea întregii culturi a Renașterii. Termenul însă este ambiguu, pretându-se la interpretări diverse, restrictive sau extensive. În esență „umanismul“ denumește o anumită atitudine mentală, o anumită concepție despre om și societate, și o anumită viziune despre lume și viață, – așa cum acestea s-au exprimat ori manifestat la diferite societăți în diferite perioade ale istoriei. Astfel, se poate vorbi (într-un sens extensiv) de un umanism antic clasic, sau de unul alexandrin, sau bizantin, sau medieval, sau de unul luminist, etc.; dar constituit ca un curent de gândire ai cărui exponenți dețin o poziție recunoscută și apreciată în societate, – și în forma sa plenară, substanțială, cu cele mai ample consecințe în mai multe domenii ale culturii, cu o mentalitate penetrând și influențând (adeseori profund) filosofia și arta, religia și istoriografia, literatura și gândirea politică, sistemul educațional și învățământul, – în acest sens, umanismul renaștist, umanismul secolelor Renașterii este cel mai autentic, integral și reprezentativ: este „umanismul“ prin antonomază.

Influența umanismului filosofic asupra atâtor domenii ale culturii Renașterii a fost atât de profundă (dacă nu chiar decisivă) încât cei doi termeni – Umanism și Renaștere – sunt uneori intervertiți, folosiți azi unul în locul celuilalt. Confuzia stăruind încă, o clarificare se impune.

Renașterea este o perioadă istorică determinată, în care s-au produs evenimente de importanță majoră în domeniul civilizației, precum și realizări de valoare cu totul excepțională în domeniul culturii; domeniu conferind – într-o măsură mult mai spectaculoasă decât cel al civilizației – prestigiu suprem acestei epoci; și procurând (nejustificat) un pretext de idealizare globală a întregii perioade



istorice renașcentiste<sup>1</sup>. – În câmpul culturii Renașterii, pe lângă concepția filosofică (despre om, societate, lume și viață, menționată mai sus) și deci de caracter abstract, s-a afirmat și un curent concret de acțiune teoretică și practică, de gândire umanistă aplicată (asupra literaturii, artei, etc.); o mișcare culturală a unui mare grup de intelectuali care profesau, care cultivau (ca profesioniști ai acestor discipline) în principal domeniile filologiei, pedagogiei, filosofiei, politicii, literaturii, istoriografiei. Intelectuali care au primit denumirea de „umaniști”. – Așadar, se poate vorbi despre umanism într-o dublă accepție: de concepție filosofică specifică, și de „o mișcare amplă de erudiție, cu manifestări în literatură, morală, istorie, filosofie, și cu destinații educative largi” (Fl. Neagoe).

Termenul „umanism” este de dată recentă<sup>2</sup>. A apărut în 1808, când însă a fost folosit (de F. J. Niethammer) într-o polemică pe temă pedagogică; dar cu sensul pe care îl are azi, cuvântul re apare abia după o jumătate de secol, la istoricul german Georg Voigt<sup>3</sup>, care îl pune în legătură cu reînvierea culturii antice, cu readucerea în actualitate a scriitorilor antici. – În Franța, cuvântul „umanism” a fost introdus către 1875; dar în 1878, Academia Franceză încă nu îl consacrase<sup>4</sup>.

În schimb termenul „umanist” este mult mai vechi; apare mai întâi în texte latine de la sfârșitul secolului al XV-lea; iar în textele italiene<sup>5</sup> este atestat în anul 1512. Dar cu un înțeles diferit decât cel

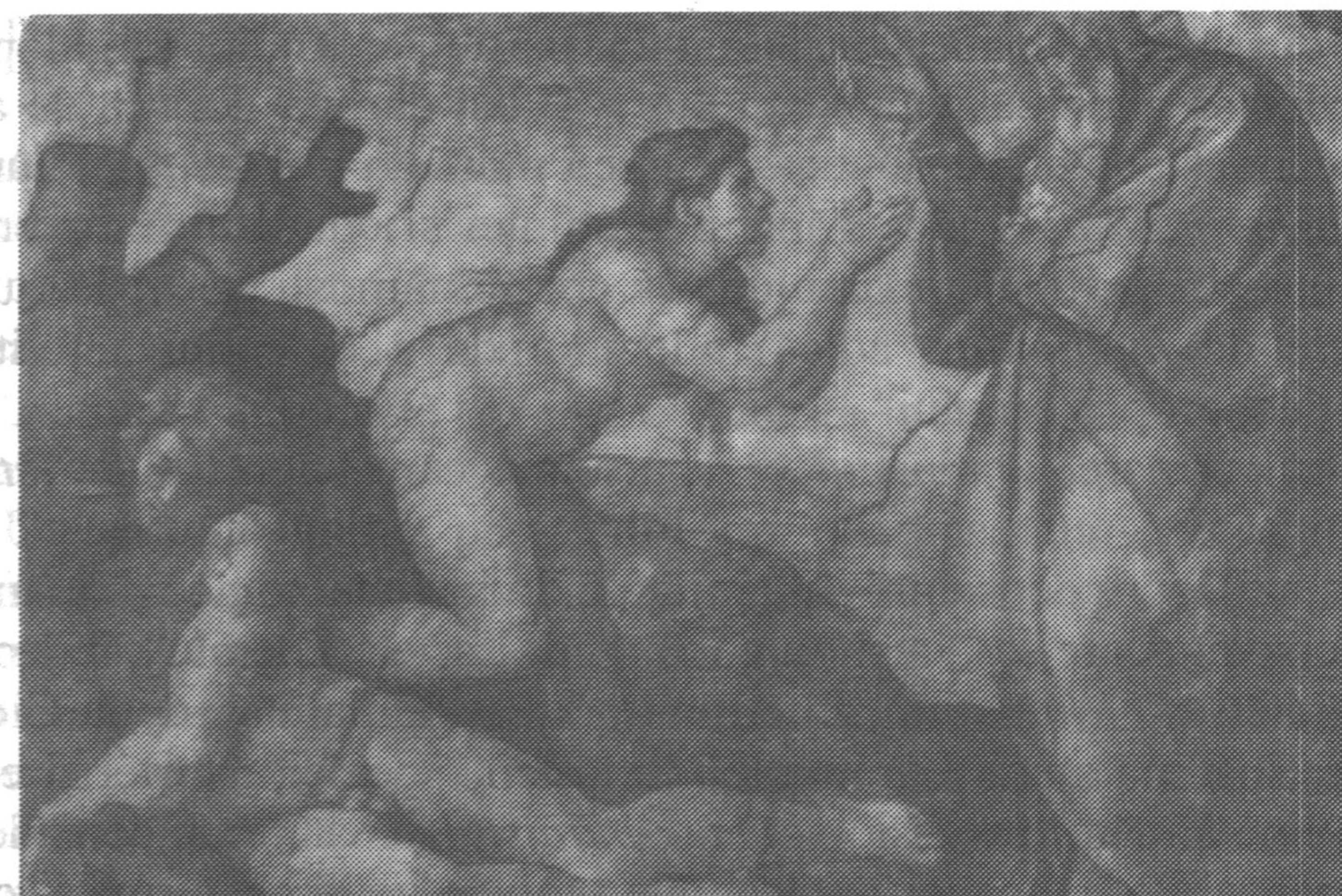
1. Într-adevăr: „Dacă prin Renaștere se înțelege, nu o epocă, ci renașterea artelor, atunci esența umanismului este efectiv reprezentată prin Renaștere” (S. Dresden); și deci intervertirea, confuzia, e posibilă.

2. După Edm. Faral, ar fi apărut în 1765, dar pentru a desemna (impropriu) „iubirea de omenire”. În timp ce termenul „umanist” – atestat încă la începutul sec. XVI – desemna persoana „care are acces la o cultură superioară, cel ce se umanizează studiind omul prin intermediul textelor antice, modele de umanitate” (H. de Lubac).

3. G. Voigt îl folosește pentru prima dată în *Wiederbelebung des Klassischen Altertums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, 1856. – Pentru Voigt (la fel ca pentru ilustrul său contemporan J. Burckhardt), caracteristicile esențiale ale Renașterii și umanismului secolului al XV-lea sunt: „influența culturii clasice; concepții religioase mai libere și de-a dreptul indiferență față de chestiunile religioase; o morală mai liberă, sau chiar imoralitatea și un refuz complet al oricărei morale” (S. Dresden).

4. Cuvântul *umanist* însă, este atestat în lb. franceză încă din sec. XVI; de ex. la Montaigne în eseul *Des Prières* (vd. *Essais*, I, 56).

5. „Termenul *umanist* n-a fost cunoscut, sau cel puțin nu s-a răspândit pe scară largă înainte de aproximativ 1490” (W. Ullmann).



Michelangelo: „Creația femeii” (Capela Sixtină).

care i se dă azi: cuvântul era luat din terminologia scolasticii (pe care însă umaniștii – se știe – o combăteau cu atâta înverșunare), și indica nimic altceva decât o persoană care preda literatura clasică greco-latină. – Ambii termeni („umanism” și „umaniști”) derivau din cuvântul clasic „*humanitas*” – care exprima o idee scumpă Antichității: era cuvântul pe care Cicero îl folosea pentru a traduce termenul grecesc *paideia* – în sensul de educație, cultura individuală, procesul de formare a personalității umane. Aulus Gellius<sup>1</sup>, gramaticianul latin din secolul al II-lea, definea conceptul de *humanitas* în termenii următori: latinii „*au numit humanitas aproximativ ceea ce grecii numesc paideia, – și ceea ce noi înțelegem prin instrucție generală și o formare [a personalității] cu ajutorul artelor liberale*”. Ceea ce implica și o responsabilitate intelectuală – care „a fost rezervată, dintre toate ființele de pe pământ numai ființei omenești”. De aceea ea [responsabilitatea] a fost numită „*humanitas*”. (Nopti attice, XVII, 13).

În același sens, un umanist<sup>2</sup> explica: „Fiecărei specii de viețui-

1. „Cei care arată pentru litere și arte o pasiune sinceră merită să fie numiți cei mai umani dintre oameni” (Aulus Gellius). – De unde, expresii ca: *humaniores litterae, humaniores disciplinae, studia humaniora, humana studia*, sau *studia humanitatis*: această ultimă sintagmă s-ar datora lui Coluccio Salutati. Se regăsește însă și la Traversari, Bruni, Guarino da Verona, ș. a. Petrarca spunea: *honestissima litterarum studia*. (Cf. A. de Lubac).

2. *Apud* John A. Garraty, Peter Gay (vd. *Bibliografia*).



toare din natură i-a fost hărăzit un dar particular. Cailor să galopeze, păsărilor să zboare. Numai omului i-a fost dăruită dorința de a ști, de a cunoaște. De aceea, ceea ce grecii numeau *paideia*, noi numim *studia humanitatis*<sup>1</sup> căci stăpânirea științei și educația întru virtute sunt însușiri particulare omului. De aceea stămoșii noștri le-au dat numele de *humanitas*, adică îndemnul de a îndeplini activitățile specifice, proprii omului“.

Prin urmare, *umanistul* era persoana care se ocupa cu *studia humanitatis* – cu „științele spiritului“ sau „științele umane“ (am spune azi), spre deosebire de „științele divine“, teologice. Umanistul era persoana care studia și (uneori) predă „artele liberale“, îndeosebi „umanitățile“ – *humaniora*: termen preluat de Salutati de la Cicero, și care însuma studiul gramaticii, retoricii, poeziei, istoriei și eticii; discipline al căror profesionist era *umanistul* și care erau considerate indispensabile educației intelectuale – și, în general, formării complete și armonioase a personalității. – Era vorba deci de „un program pedagogic și cultural bazat pe studiul clasicilor greci și latini, și caracterizat de ideea de demnitate umană implicită în cuvântul *humanitas*“ (Idem)<sup>2</sup>.

### Exaltarea omului

Ideea primă, definitorie, ideea centrală a gândirii umanismului Renașterii este insistenta exaltare a omului, glorificarea poziției sale preeminente în lume, afirmarea capacității sale creative aproape nelimitate și o apoteozare a demnității persoanei umane.

Evul Mediu își dedicase toate argumentele și stăruințele

1. *Studia humanitatis* îl fac pe om conștient de ceea ce trebuie să fie. „În felul acesta, cu ajutorul studiului se descoperă și se intuiește natura omului, esența umană“ (S. Dresden).

2. Alte definiții posibile nuanțează și întregesc noțiunile. – Umanismul este un tip de gândire care ia omul drept centru de interes, odată cu tendința de glorificare a naturii umane. – Pentru Kristeller, umanismul este „o orientare culturală spre studiul limbilor, literaturilor, istoriei și filosofiei Antichității greco-latine; și spre o reînnoire a poeziei și prozei oratorice, istoriografiei și gândirii filosofico-morale, care se inspira, prin formă și esență, din modelele furnizate de autorii antici“. – Ét. Gilson propune o definiție mai completă, integrând mai bine ideea prin care *humaniores litterae* îl umanizează pe cel care le practică: „Umanismul este laolaltă cultul Antichității greco-romane, sentimentul valorii și frumuseții formei luate în sine și, în fine, este sentimentul valorii, demnității naturii și omului luați ca atare“. – Accepții variate, uneori vagi, – „dar toate admitând gustul, considerația, căutarea, apărarea a ceea ce este uman în om și, prin urmare, o anumită cultură în opoziție cu barbaria“ (H. de Lubac).

proslăvirii lui Dumnezeu și binecuvântării „lumii de dincolo“. Omul era considerat o ființă slabă, neputincioasă, victimă a consecințelor păcatului originar; iar lumea pământească – un loc al suferinței, păcatelor și inșpitelor diavolului. Cât privește posibilitățile acțiunii umane, acestea sunt limitate, actele omului sunt condiționate de grația divină, iar nu de voința sa liberă.

Gândirea umanistă respinge această poziție a Bisericii și a scolasticii medievale. Pentru umaniștii Renașterii omul devine centrul Universului, punct principal al interesului, subiect constant de meditație și obiect de fermă admirație. Reabilitarea post-medievală a omului va implica și glorificarea capacității sale creatoare, – în timp ce la unii umaniști elogiul omului se transformă de-a dreptul într-o apoteoză a omului. Scrie Nicolaus Cusanus: „*Omul este un Dumnezeu, dar nu absolut, căci este om. Omul este un Dumnezeu uman*“. Iar Marsilio Ficino: „*Cine oare va nega că omul are aproape același geniu ca autorul acestor ceruri, și pe care într-un fel le-ar putea el însuși crea? Omul se străduiește să fie peste tot, asemenea lui Dumnezeu. Și, asemenea lui Dumnezeu, se străduiește să fie veșnic*“ (*Theologia platonica*). – În sfârșit, celălalt astru al umanismului, Pico della Mirandola, nu ezită să afirme că „deosebirea dintre Dumnezeu și om constă în faptul că Dumnezeu conține în sine principiile tuturor lucrurilor, în timp ce omul este mediatorul tuturor lucrurilor. Cu alte cuvinte, la origine Dumnezeu l-a plasat pe om în centrul tuturor lucrurilor“ – explică G. Gusdorf gândirea lui Pico, concluzionând: „Umanismul renașcentist rezidă deci pe un fond ontologic. Din ce în ce mai mult lumea depinde de om și se organizează în funcție de om, nu de Dumnezeu“.

Motivațiile acestei exaltări a omului sunt multiple. Astfel, L. B. Alberti afirmă că, prin capacitățile sale creatoare, omul se apropie de chipul lui Dumnezeu: „*Omul este aproape ca un Dumnezeu muritor dar fericit, care înțelege lucrurile și înfăptuiește slujindu-se de rațiune și de virtute*“. Îndeosebi prin activitatea sa intelectuală omul poate întrece și domina natura. Lui Marsilio Ficino omul îi apare ca un rival al forțelor naturii; activitatea umană luptă cu natura ca o forță creatoare independentă. Pentru Gianozzo Manetti (autorul unei lucrări fundamentale pentru definirea umanismului: *De dignitate et excellentia hominis*) – operele omului sunt tot atâtea manifestări ale forței sale creatoare și, mai ales, ale posibilităților sale inepuizabile. Umanitatea omului se desăvârșește pe calea educației și a instrucției. Boccaccio relatează că, după legendarul binefăcător al omenirii, Dumnezeu a mai creat un al doilea Prometeu: omul cult.



După Pico della Mirandola, înalta demnitate a omului constă în faptul că el își creează singur propria-i personalitate, prin libera sa voință și prin propriile-i acțiuni; omul este creatorul său însuși, fără să fie îngrădit de vreo limită sau o determinare fixă: „Tu, îți vei hotărî singur natura prin propria-ți voință... Te-am pus în centrul lumii... Nu te-am făcut nici ceresc, nici pământesc, nici muritor, nici nemuritor, – pentru ca singur să te înfățișezi în forma pe care tu însuși o preferi, ca și cum prin voia ta ai fi propriul tău sculptor“ – i se adresează Creatorul primului om.

Încrederea entuziastă în posibilitățile nelimitate de dezvoltare ale omului și de manifestare multilaterală a capacităților umane – în câmpul activității practice, al acumulării cunoștințelor, al creației intelectuale și artistice – a condus în epoca Renașterii la constituirea idealului de *uomo universale*: concept care exprima acest individualism ideal pe care J. Burckhardt îl considera ca fiind motorul definitoriu al Renașterii. – Acest fel de apoteozare a capacităților și potențialităților umane – apoteozare aproape echivalând cu o divinizare a omului – și-a găsit confirmarea concretă, practică în cazul numeroaselor personalități, multilateral și excepțional dotate ale Renașterii<sup>1</sup>.

Individualismul umaniștilor însă este departe de a se limita la un simplu egocentrism și cu atât mai puțin la forma egoismului. Dimpotrivă: viața este un prilej de bucurie infinită dacă activitatea omului este îndreptată spre binele public – spunea același Manetti. Căci idealul umanist nu este omul egocentric și egoist, ci omul ca parte conștientă a societății, într-o bună măsură chiar ca o creație el însuși a societății. „Omul s-a născut spre a fi folositor omului“ – proclamă Alberti. Și, mai departe: „Cel care nu simte ceea ce simt și ceilalți nenumărați oameni, acela nu e om“<sup>2</sup>.

Toți marii pedagogi ai umanismului care atribuie o importanță primordială liberului arbitru insistă asupra unei vieți active; și exprimă convingerea fermă că personalitatea umană poate și trebuie

1. Unul din multe exemple care ar putea fi date este L. B. Alberti, patricianul florentin cunoscut, mare arhitect în primul rând, dar și poet, dramaturg, moralist, om de litere, matematician, arheolog și critic de artă; talentat cântăreț și organist, în tinerețe excelent alergător, luptător și cățărător pe munte; om elegant, afabil și frumos la înfățișare, admirat de contemporani ca persoana rară a timpului său: un nou Socrate!
2. Căci – interpretează J. Macek individualismul umanismului renescentist, ducând mai departe și explicitând definiția lui Alberti – „a fi om înseamnă a fi preocupat de relațiile cu oamenii, a cunoaște sentimentele și ideile lor, a te identifica cu ei. Omul este om numai dacă își îndreaptă toate energiile proprii spre binele Patriei, al bunei stări a Comunei și a tuturor cetățenilor“.



Rafael: „Fecioara cu sticlele“ (Uffizi).

să se dezvolte în modul cel mai deplin numai în contextul familiei și al colectivității, – deci și a responsabilității civice care îi revine. În acest sens, L. B. Alberti își argumentează principiile educative în excelenta sa operă care a avut un larg ecou: *Della famiglia*; în timp ce alți mari umaniști, Coluccio Salutati, Leonarde Bruni sau Poggio Bracciolini, au strălucit și ca cetățeni responsabili, în funcția lor de cancelari ai Republicii florentine.

Umanismul proclamă o exaltare a omului în integralitatea sa, spirituală și fizică. Atenția acordată cultivării corpului, interesul pentru educația fizică, pentru sporturi și jocuri în aer liber, constituia un punct nou pe care îl aducea programul pedagogiei umaniste. Dar în primul rând individualismul Renașterii și-a găsit reflectarea cea mai explicită și mai splendidă în planul artei și literaturii. Valoarea pe care o atribuia umanismul corpului omenesc a dus la reabilitarea și la reapariția nudului în pictură și sculptură, după ce reprezentarea nudă a corpului omenesc în artă fusese neglijată de artiști (și chiar interzisă) timp de un mileniu. Act implicit de atașare fermă la



valorile pământești, lumești, laice, reapariția nudului în artă – studiat acum și reprezentat până la idolatrizare – este „descoperirea cea mai frapantă, cea mai spectaculoasă a Renașterii italiene” (A. Tenenti). Și odată cu aceasta, în perioada de maturitate a Renașterii figura umană idealizată a devenit subiectul principal al artei<sup>1</sup>.

Elogiul personalității umane, întreținut de această esențială concepție umanistă, s-a exprimat și prin cultivarea insistentă a unor genuri de artă care acum se bucură de cea mai mare popularitate – ca statuia publică, bustul, medalia și portretul în pictură. – „Nimic mai semnificativ decât moda portretului” – relevă G. Gusdorf. „În Evul Mediu, Ludovic IX, Filip cel Frumos, sau Frederic II, nu s-au îngrijit să-și fixeze imaginea”; în timp ce acum, „portretiștii italieni produc nenumărate opere destinate să asigure supraviețuirea marilor oameni ai politicii sau ai Bisericii; Clouet fixează figurile de la Curtea Franței, Holbein immortalizează trăsăturile lui Erasm, Thomas Morus, Henric VIII și ale curții acestuia, iar Cranach multiplică imaginile lui Luther. Această modă a portretului – contrapartida genului literar al biografiei – trebuie înțeleasă ca un semn al timpului. Individul se simte și se vrea purtător de valori”. – Însăși dorința vie de notorietate, setea de faimă, este un simptom evident al individualismului renașcentist, manifestat și prin faptul că, spre deosebire de caracterul anonim al creației artistice medievale, artiștii Renașterii își semnav tablourile (sau își puneau un semn de marcă pe statuile lor).

Tot în această perioadă – și exprimând aceleași tendințe proprii individualismului pe care îl promova mentalitatea umanistă – apar și primele biografii (căci acum o persoană interesa publicul nu numai prin opera sa, ci și prin viața sa). Primul artist căruia i s-a dedicat o biografie scrisă de un contemporan al său a fost Brunelleschi.

În Evul Mediu s-au scris multe biografii – de regi, de împărați, de mari nobili, de episcopi, de sfinți, – dar biografii care erau fie prevalent apologetice, fie partizane; sau, erau biografii în care faptele unor personaje din trecutul foarte îndepărtat erau prezentate ca niște strălucite *exemple* de sfințenie, ori de alte virtuți, demne de

1. De individualismul exaltat de umanismul renașcentist ține și preocuparea de reprezentarea vestimentației cât mai bogată și mai strălucitoare – în artă ca și în viața cotidiană, – de expunerea unei profuziuni de podoabe și bijuterii de către personajele zilei sau de persoanele portretizate de artiști; precum și de frumusețea ostentativă adăugată de pictor frumuseții fizice, pentru a conferi modelului reprezentat un cât mai accentuat prestigiu, pentru a exhiba în fața lumii, în fața publicului, înalta conștiință de sine a personajului portretizat, precum și setea sa de glorie: o virtute constant omagiată de exponenții umanismului.



G. Vasari: „B. Cellini” – dintr-o frescă din Pal. Vecchio (Florența).

urmat (cf. W. Ullmann). În biografiile scrise în Evul Mediu subiectul respectiv nu era tratat cu un simț critic, iar fondul de umanitate al respectivului personaj avea mult prea puțină importanță. În noua eră însă, în primul rând *Viețile* lui Plutarh – acum disponibile în traduceri latine – au fost cele care au stimulat puternic dezvoltarea genului biografiei. – De remarcat acum este și atenția – caracteristică pentru noul gen literar – acordată detaliului uman, strict personal. De asemenea, faptul că aceste biografii se ocupă și de personalități contemporane (sau aproape contemporane) – ca Dante sau Petrarca. Sau, faptul că sunt prezentate personalități din Antichitate, fără a fi descris totodată și cadrul istoric al epocii, – interesul menținându-se exclusiv asupra personajului evocat.

Așadar, apar și biografii ale unor personaje din epocă. Cea mai faimoasă serie este *Vite di uomini illustri* de renumitul librar florentin Sebastiano da Bisticci (m. 1498), care include și primele biografii-portrete ale unor persoane modeste, de negustori sau meșteșugari<sup>1</sup>. – Semnificativ pentru individualismul propriu umanismului este și mulțimea autobiografiilor Renașterii; specie în care predomină fie autoglorificarea, entuziasmul nereținut al autorului-creator în fața propriilor realizări (ca la Benvenuto Cellini: *La vita*), – fie voluptatea intelectuală a autocunoașterii prin exercitiul

1. „Individualismul renașcentist a promovat amintirea individului chiar dacă acesta era de condiții umile, cu condiția ca acesta să fi excelat prin anumite „virtuți”, prin anumite trăsături personale, fie din viața sa cotidiană, fie din opera sa artistică, din gândirea filosofică sau politică” (J. Macek).



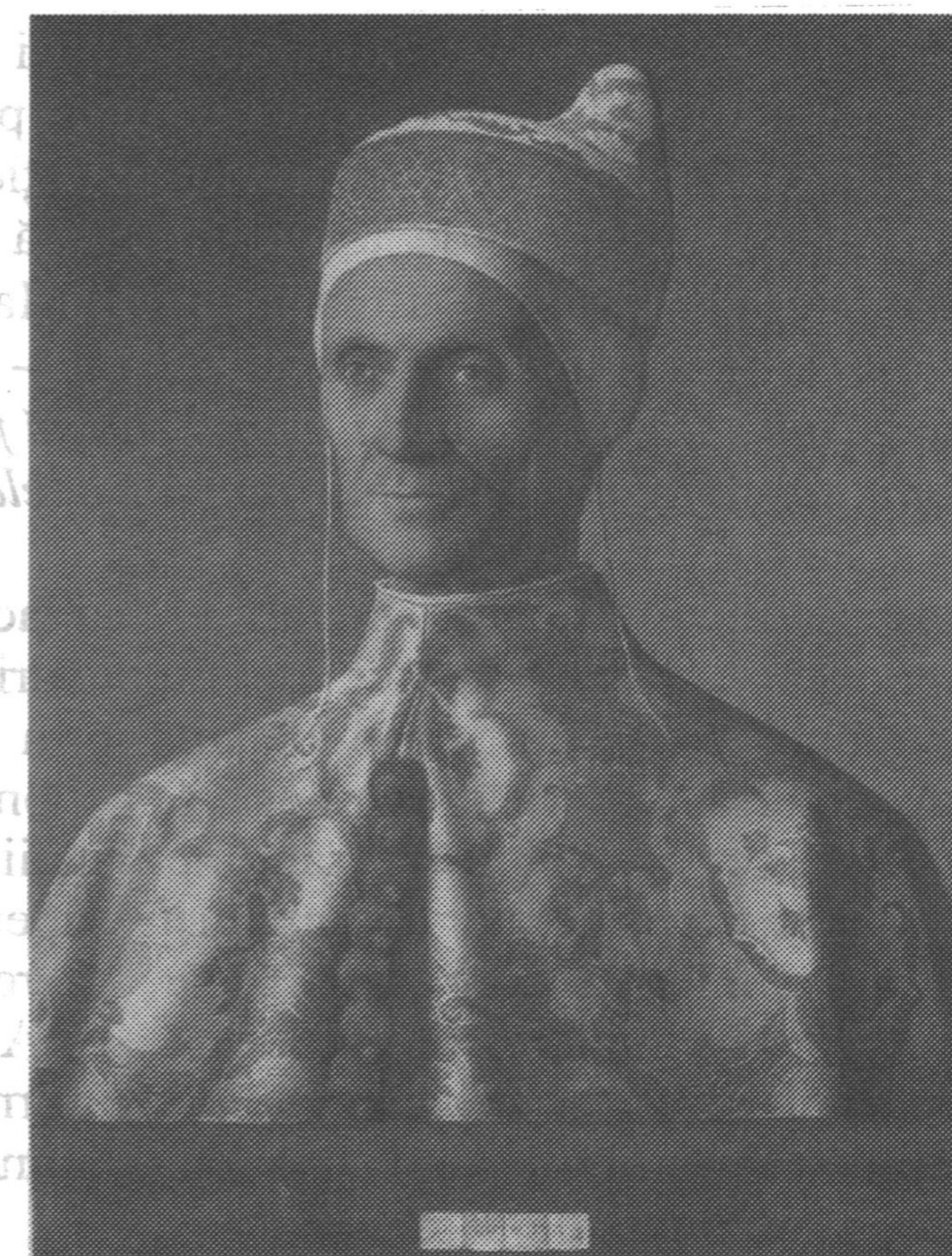
introspecției – ca în eseurile lui Montaigne. Prima autobiografie scrisă de un artist este cea a lui Ghiberti. (Geneza autobiografiei ca gen trebuie căutată în genul epistolar, în memorii și în jurnalul intim. – Primele notații având acest caracter pot fi considerate însemnările pe care și le-a făcut Petrarca pe marginea manuscriselor sale; și care reflectă evidenta importanță pe care omul și-o atribuie sieși).

Genul literar al autobiografiei, necunoscut<sup>1</sup> ca atare în perioada precedentă, își are originea – în modul cel mai evident – în *Confesiunile* Sf. Augustin. Dar spre deosebire de această celebră operă, în autobiografiile Renașterii lipsește semnificația morală subliniată, lipsește sensul edificator al confesiunii, – concepută și ca o formă de penitență; acum, autorul unei autobiografii, satisfăcut – chiar orgolios – de propria-i persoană, și totodată curios de a se cunoaște mai bine pe sine însuși, își propune o investigare a propriului eu, a formării propriei sale personalități. – În fond, asemenea autoanalize – echivalând cu autoportretele pictorului renascentist – se înscriu de asemenea în cadrul individualismului Renașterii.

Observându-și, studiindu-și mișcările interioare, raționale, morale, pasionale, – atitudine ce constituie de altminteri însăși materia, aproape exclusivă, a operei sale poetice, – Petrarca era convins că el este cel dintâi autor al unei autobiografii: „*Nimeni înaintea mea n-a făcut acest lucru*“ – îi mărturisește el într-o scrisoare lui Boccaccio. – Noutatea era aceasta: Petrarca nu urmărea altceva decât să se caute mereu pe el însuși (exact ceea ce va întreprinde și Montaigne, cu două secole mai târziu); să se descopere pe sine – și, pe acest temei, să-și fundamenteze o înțelepciune, să-și creeze o filosofie de viață proprie. – De remarcat că, tot în această perioadă și sub impulsul acelorași tendințe individualiste, își fac apariția și alte specii literare: memoriile (cu caracter marcat personal, subiectiv) și jurnalul intim.

Echivalentul gestului literar autobiografic, corespondentul în pictură și sculptură al autobiografiei este autoportretul. Exemplele sunt, firește, numeroase. Mai neobișnuit este faptul că, sub imperiul ineluctabilului individualism, pictorii țin să-și eternizeze chipul uneori introducându-l chiar într-o scenă sacră – ca, printre mulți alții, și Botticelli în *Adorația Magilor* (National Gallery, Washington); sau, în autoportrete separate – ca Dürer în mai multele sale autoportrete: tot atâtea ambițioase autoinvestigații pictural-psiho-

1. Opere literare care să includă și referințe autobiografice n-au lipsit total în Evul Mediu. Cel mai bun, cel mai cunoscut exemplu în acest sens este celebra *Historia calamitatum mearum*, a lui Pierre Abélard. Dar genul literar ca atare, era necunoscut.



Giovanni Bellini: „Dogele Leonardo Loredan“ (National Gallery, Londra).

logice. Dar nu numai pictorii, ci și sculptorii țin acum să-și facă autoportretul: Ghiberti într-un minuscule bust (cap) plasat într-un colț din basoreliefurile de pe *Poarta Paradisului* din Florență; sau – un exemplu mai cunoscut – autoportretul lui Michelangelo în figura personajului Nicodim din grupul *Pietă*, din S. Maria del Fiore, din același oraș<sup>1</sup>.

## Concepția despre lume și viață

Umanismul a lărgit orizontul cunoașterii și a redescoperit viața; sau, mai bine zis: importanța vieții.

În perspectiva umanismului lumea pământească nu este – ca în viziunea Evului Mediu – locul de expiație a „păcatului originar“, ci o sursă posibilă de plăceri și bucurii; nici viața aceasta să nu fie socotită o simplă etapă de suferințe, care trebuie parcursă până

1. „Conștiința propriei individualități începe în Renaștere“ – observă H. Hauser. „Forța personalității, energia intelectuală și spontaneitatea individului constituie marea experiență a Renașterii“ (În timp ce în Evul Mediu lipsește aspirația la originalitate).



ajungem la „adevărata viață“, cea de dincolo; și nici munca – un blestem prin care Dumnezeu i-a pedepsit încă pe primi oameni alungați din Paradis, ci un izvor de libertate, de bogăție și de multe alte satisfacții. „Însuși conceptul de timp începe să intre pentru prima dată în viața omului în timpul Renașterii“ (J. Macek), asociat fiind cu activitatea, cu munca liberă pe care umaniștii – pentru prima dată – o exaltău. „Cine știe să nu piardă timpul știe să facă aproape orice; și cine știe să-și folosească bine timpul, acela va stăpâni orice dorește“ – scria L. B. Alberti.

Omul Renașterii pune accentul pe atitudinea activă față de existență. Dacă viața aceasta trebuie trăită pentru bucuriile pe care ni le poate oferi, atunci ea trebuie îmbunătățită prin activitate, – printr-o activitate diversă. Datoria omului este să acționeze spre a-și ameliora viața. Viața activă – corespunzând activității civice, politice, mondene, – este considerată de umaniști superioară (și de preferat) vieții contemplative consacrată doar interesului pentru realitățile supranaturale, supraterestre. Același L. B. Alberti, pentru care „omul s-a născut spre a fi folositor omului“, afirma că fiecare cetățean este obligat în primul rând față de Dumnezeu, și numai de al doilea rând față de patrie.

Umaniștii sunt fermi în a proclama deci superioritatea vieții active asupra celei contemplative. Petrarca, în *De vita solitaria*, exalta solitudinea contemplativă doar în momentele dedicate studiului: exalta nu solitudinea ascetului, ci pe cea a omului studios. În rest, oamenii urmează să se dedice vieții active în măsura în care o cer natura umană, interesele familiei, ale prietenilor, ale concetățenilor și ale patriei. Și fără să uite, totodată, că cea mai înaltă chemare a lor este cunoașterea adevărului. – Viața activă și cea contemplativă, așadar, nu trebuie să se excludă reciproc; dimpotrivă: idealul unei vieți fericite este îmbinarea lor<sup>1</sup>.

Concepția aceasta, eminentă laică, despre viață și fericire, include – pe lângă practica pietății (pentru că umaniștii nu sunt contra religiei) – și virtutea: concept-pilon al umanismului. *Virtù*: concept original, complex, organic articulat, propriu umanismului Renașterii. *Virtù* înseamnă pentru umaniști umanitate activă, combativitate dar și prudență – și un subtil calcul al *utilului*; înseamnă moralitate, forță și bărbăție; înseamnă inteligență și înțelepciune (care este inteligență aplicată, practică). „Omul virtuos“ este omul întreprinzător, înțelept și curajos.

1. Idealul vieții active în serviciul comunității, a vieții sociale, a cetății, și-a proiectat soluțiile, posibilele aplicații practice, în construcții imaginare ideale: în utopiile Renașterii (Morus, Bacon, Campanella, Rabelais, ș. a.).



Filippino Lippi: „Apariția Fecioarei“ (detaliu).

Dar concepția umanistă despre lume și viață include (pe lângă cultivarea virtuții) și dorința, aspirația spre bunuri fizice, materiale și spirituale superioare care acum sunt considerate adevărate valori: bogăția, plăcerile, sănătatea, cultivarea spiritului și a frumosului. – Cel mai bun exemplu care arată cât de amplă, de liberă și de cuprinzătoare a devenit viziunea umanistă asupra lumii și a naturii umane este valoarea pozitivă care îi este atribuită acum bogăției.

Pornind de la atitudinea Sfintei Scripturi care era atât de contrară bogăției, de la idealurile formulate de cultura monastică, precum și de la învățătura filosofilor stoici (pentru care fericirea vine din virtute, iar lipsa bunurilor pământești nu pot tulbura liniștea adevăratului înțelept), – oamenii Evului Mediu admirau sărăcia (cel puțin în teorie) mai mult decât bogăția, pe care o considerau un obstacol în calea mântuirii. – Petrarca însă respinge idealul ascetic al sărăciei, propunând calea de mijloc și amintind că „nici Cicero nu s-a declarat contrar bogăției ca atare, ci doar folosirii greșite a bogăției“. După Petrarca, umaniștii florentini și venețieni privesc problema bogăției cu ochi de cetățeni, și afirmă că bogăția a constituit temelia măreției orașelor lor, că bogăția este o condiție



necesară a fericirii, și că ea ajută și la dezvoltarea vieții morale. – Leonardo Bruni subliniază valoarea bogăției, care este pentru cetate ceea ce e sângele pentru om. – Poggio Bracciolini îi condamnă pe „*acei neciopliți, ipocriți și paraziți*“, care „*fără a munci și a trudi, sub cuvântul religiei predică altora sărăcia și disprețuirea bunurilor materiale*“. – Bogăția este semnul tangibil al aprobării divine, argumentează Coluccio Salutati. – Iar L. B. Alberti asigură că sărăcia este rău văzută, este neplăcută și zeilor și oamenilor...

Același L. B. Alberti în admirabila sa carte *Despre familie* afirmă că „tot ceea ce poate spori posibilitățile unui om de a fi folositor familiei și orașului său este un bine. Iar bogățiile au, cu siguranță, această calitate. Ele asigură unei vieți de familie condiții onorabile, ele sunt indispensabile pentru a apăra orașul și a-l înfrumuseța cu edificii publice, cu fântâni și statui. Ele îi permit omului să-și exercite mai bine virtuțile, cum ar fi bunăvoința și caritatea. Ele promovează fericirea. Căci după cum este absurd să susții că poți fi fericit fiind bolnav sau diform, tot așa de absurd este să crezi că poți fi fericit fiind sărac. Bogățiile aduc unui spirit nobil libertate interioară și seninătate. Ca atare, dorința de a fi bogat și dorința de a fi bun nu sunt incompatibile una cu alta. Adevărata fericire constă în a poseda și bogăție și virtute“<sup>1</sup>.

În polemica dusă de umaniști contra stoicilor, aceștia din urmă erau considerați „filosofi aspri și inumani“ – în primul rând pentru rigoarea ascetică a doctrinei lor. Or, pentru umaniști, eroarea fundamentală a ascetismului constă în a nu considera că virtutea umană este virtutea omului întreg, suflet și trup, în eterna lor armonie. Meritul lui Epicur este de a fi înțeles că plăcerile nu sunt numai îngăduite, ci și întru totul îndreptățite. – Umanistul Francesco Filelfo spune, simplu: „*Nu înțeleg cum poate fi uitat trupul, din moment ce omul nu este numai suflet?*“

În 1440, marele umanist Lorenzo Valla publică *De voluptate* – „Despre plăcere“: una din cărțile cele mai reprezentative ale umanismului Renașterii<sup>2</sup>. În acest dialog, unul din interlocutori, un epicurean, ia apărarea naturii, a plăcerii și a trupului omenesc. Natura e un bun în sine, a ceda impulsurilor firești este un lucru plăcut, a urma natura este însăși calea spre virtute. De aceea, cei care condamnă plăcerile, condamnă însăși natura. *Omis voluptas bona est*, – și prin

1. Apud J. Garraty, Peter Gay, *Storia del mondo*, vol. II, p. III, 40.

2. Opera lui L. Valla a provocat un mare scandal: pentru că, exaltând epicureismul, autorul proclama dreptul omului la plăcere: aceasta fiind însă un instinct natural, iată că acum era considerată a fi de origine... divină!

urmare n-ar trebui să sufocăm înclinațiile spontane care ne procură plăcere. – Interlocutorul creștin îl critică însă pe epicurean pentru că vorbește de „natură“ în loc de Dumnezeu – și propune o plăcere creștină a sufletului în locul unei *voluptas* a trupului (*Idem*). Dar alți umaniști vor contopi argumentele celor doi interlocutori din dialogul lui Valla, pentru a crea astfel un atrăgător și influent „epicureism creștin“, – care își va găsi expresia (poate cea mai potrivită) în elogiul pe care îl va aduce plăcerii Th. Morus în *Utopia* sa:

„*Natura ne poruncește să ducem o viață voioasă, adică să facem din plăcere chipul cel mai înalt al tuturor faptelor noastre... Să te lipsești de plăcerile vieții este o faptă de om peste măsură de smintit... Toate faptele noastre și chiar virtuțile noastre însele năzuiesc spre plăcere ca spre cea mai înaltă culme și fericire a vieții noastre*“. – Dar umanistul Morus distinge între plăcerile inferioare, ordinare („*o necurmată mâncare, băutură, scărpinare și frecare le socotesc plăcerile cele mai josnice între toate*“; chiar și vânătoarea – „*cea mai josnică ramură a meseriei de casap; patima aceasta este pornirea unui suflet crud*“) – și plăcerile spiritului: „*Fericirea nu stă în orice plăcere, ci numai în cele cuviincioase... – virtutea fiind singura măsură a fericirii*“; „*Plăcerile spiritului le socotesc a fi cele dintâi și mai de preț între toate*“ – concludă Morus (*Utopia*, cartea II, „Călătoriile“).

Epicureismul umaniștilor Renașterii își are însă și reversul său.

Gândirea umanistă a restaurat autonomia spirituală a omului și încrederea în viață. Oamenii descoperă acum bucuria de a exista, de a cugeta, de a crede: ei trăiesc o progresivă descoperire a propriei umanități. Ei cred că au racordat definitiv idealitatea cu experiența, umanul cu divinul, pământescul cu eternul. – „Dar această prea puternică sete de cultură și această aviditate intelectuală generează, inevitabil, frica, gândurile, obsesia fugacității și a provizorietății... Lumea culturii devine acum un refugiu. Frumusețea estetică – o evadare din viața reală, o nostalgică dorință, o fugă din schimbătoarea și iluzoria experiență... Umanismul a descoperit melancolia culturii... Nu mai e vorba de pesimismul medieval în fața răului și a păcatului, ci de o dureroasă conștiință a insuficienței vieții față de dorința omului... Toată poezia secolului al XV-lea, cea mai autentică, este marcată de această elegie... Umaniștii ne-au învățat dureroasa fericire a culturii“ (S. Battaglia).

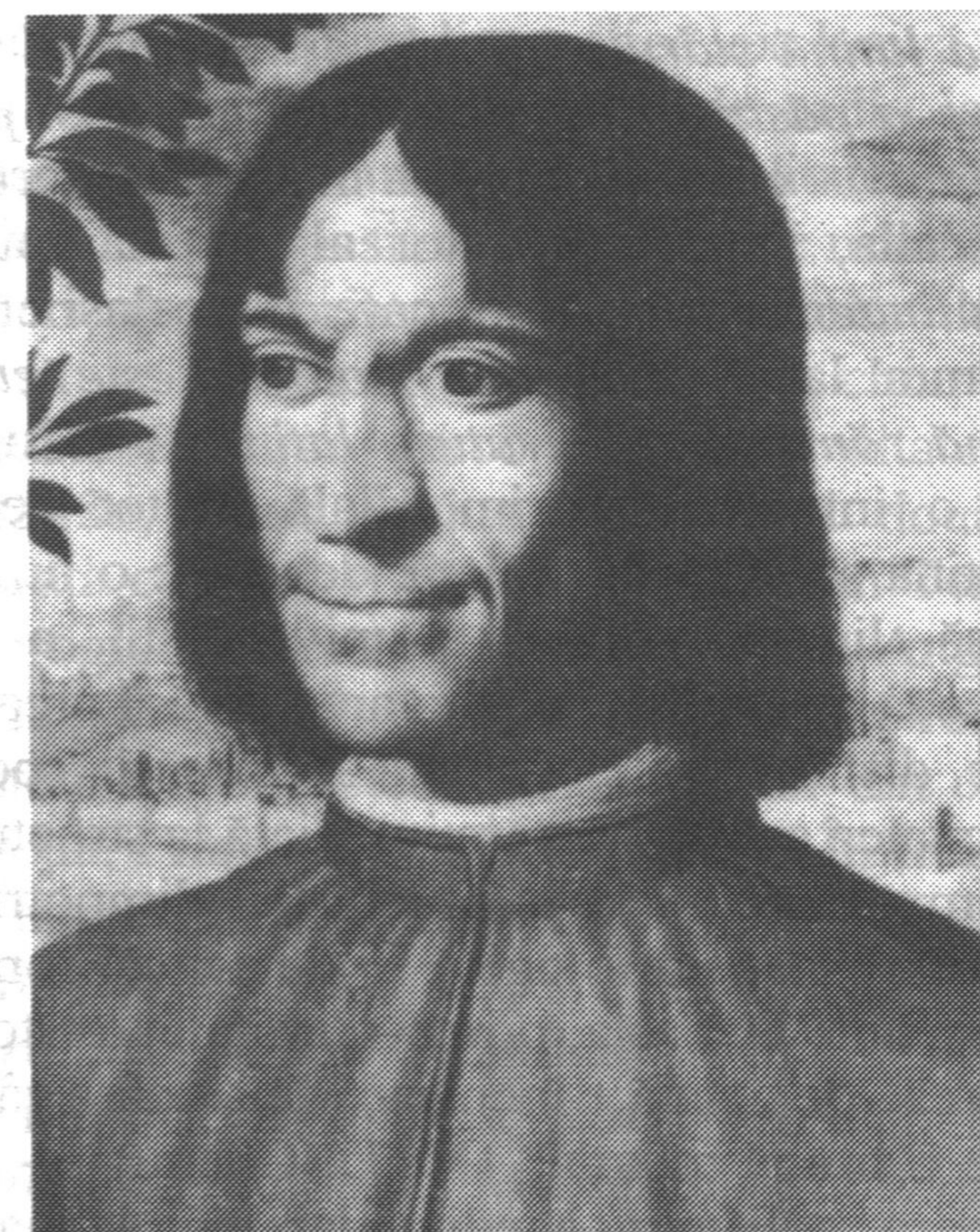


## Cultul Antichității

Această concepție de viață – laică prin excelență – a fost nu numai rezultatul, efectul, ci totodată și cauza pasiunii manifestate de umaniști pentru clasicismul antic. În căutarea unor modele de viață, a unor exemple umane superioare, deosebite, care să corespundă viziunii lor, idealului lor de conduită și de caracter, umaniștii s-au adresat Antichității pentru că era singura lume în care erau convinși că pot găsi aceste modele.

Ceea ce nu însemna însă o renunțare la propria identitate. Practic, cultul Antichității se traducea nu numai prin studiul clasicilor antici, ci și prin imitația lor. Dar imitația nu trebuia să se reducă la o copie, la un plagiat. Cel care imită opera unui clasic – precizează Petrarca într-o cunoscută scrisoare adresată lui Boccaccio – „*trebuie să caute să fie asemănător [cu modelul]; iar asemănarea nu trebuie să fie cea dintre original și copie, care cu cât e mai asemănătoare cu atât e mai lăudată, ci ca cea între tată și fiu*“. Și Petrarca reamintește sfatul lui Horatius: „*În creația operelor tale trebuie să imiți albinele, care nu transportă florile așa cum le găsesc, ci din interiorul lor extrag cu o minunată iscusință ceara și mierea*“.

În perioada anterioară (până în sec. XV) literatura greco-romană era cercetată în scopuri didactice: fie ca un instrument servind la învățarea limbii respective, fie că autorii antici erau invocați spre a ilustra un anumit punct din doctrina creștină, fie că textele literare serveau drept modele în redactarea scrisorilor sau documentelor oficiale. Prevala caracterul „decorativ“, de prestigiu, pe care îl conferea limba textului; în schimb conținutul scrierilor antice interesa prea puțin (sau deloc). Acum însă, aceeași literatură este citită, interpretată și apreciată într-o viziune cu totul diferită – și mult mai profundă. Scopul era acum cunoașterea efectivă, reală, concretă, a psihologiei și ideilor, a gusturilor și idealurilor, a modului de a gândi și de a simți al oamenilor Antichității, – a circumstanțelor adevărate, precise, în care s-au desfășurat activitățile lor, a vieții familiale, sociale, politice a cetățeanului; cu alte cuvinte, să cunoască fizionomia umană a acelei societăți și a membrilor ei. – În felul acesta, operele autorilor antici deveneau nu numai surse „informative“, ci și adevărate instrumente pedagogice, educative, formative – sub raport politic și cetățenesc, intelectual și spiritual, moral și estetic – ale oamenilor Renașterii.



Lorenzo dei Medici. (Anonim, sec. XV, Museo Mediceo, Florența).

Or, dintre toți autorii antici, nici unul nu prezenta în ansamblul operei sale o sinteză a omului antic – sub toate aspectele personalității sale – ca Cicero. Era autorul care – neglijat, aproape necunoscut Evului Mediu – făcuse cunoscută contemporanilor filosofia greacă, în speță platonice; iar acum era autorul cel mai studiat și mai bine înțeles, omul politic, cetățeanul și scriitorul de o mare eleganță a stilului. Prima perioadă a umanismului italian a fost ciceroniană prin excelență, datorită personalității celui care evoca, precum nimeni altul, lumea antică. – Leonardo Bruni era îndreptățit să afirme: „*Am impresia că vremurile lui Cicero și Demostene îmi sunt cu mult mai familiare decât ultimii șasezeci de ani*“. Prin apelul continuu la Cicero și la autorii latini umanismul exalta fraternitatea întru spirit, faptul care creează o „patrie a culturii“. „*Între noi există o înrudire mai puternică decât legătura de sânge*“ – îi scrie Pico della Mirandola unui alt erudit umanist, Ermolao Barbaro.

Iar cum adevărata legătură între oameni o constituie limba; și cum fără ajutorul limbajului nu este cu putință a cunoaște și înțelege societatea, umanitatea și istoria (iar fără cultivarea limbilor clasice nu se putea cunoaște și înțelege lumea antică), rezultă că limba latină trebuia studiată cu riguroasă precizie. „*Limba latină este o operă mai glorioasă și mai minunată decât însăși răspândirea Imperiului*



roman. În limba latină stăruie un adevărat semn al voinței divine, din moment ce s-a păstrat timp de atâtea secole și printre străini, barbari și dușmani” – cum își exprima în astfel de termeni entuziasmul Lorenzo Valla, renumitul autor al nu mai puțin renumitei *Elegantiarum latinae linguae*; autor care, în același entuziasmat limbaj exaltă și literatura latină: „Religia noastră este eternă – și de asemenea eternă rămâne și literatura latină”. – Cultivarea limbii latine avusese o importanță primordială în tot decursul Evului Mediu, când latina scolastică, școlară, devenise o limbă vie, mereu vorbită și scrisă, limba școlilor, a universității, a Bisericii și a administrației; ceea ce explică și cultivarea ei fără prea mari pretenții de corectitudine, distincție și eleganță a exprimării, spontaneitatea sa creatoare, capacitatea sa de adaptare imediată la structura mentală, la gândirea contemporană. – „Cu umanității, dimpotrivă: latina își regăsește corectitudinea morfologică și sintactică, forma sa literară, resursele sale estetice. Dar asta, printr-o imitație aristocratică ce taie definitiv vorbirea de viață, inclusiv de viața gândirii. Latina umanistilor este o limbă moartă” (M. D. Chenu)<sup>1</sup>. – Mai exact: nu este latina „barbară” a Evului Mediu, dar nici latina clasică a lui Cicero, ci „o limbă artificială care preferă cuvintele rare și construcțiile gramaticale artificiale”. (Drept care poezia și proza beletristică scrisă în această limbă, a umanistilor Renașterii, are o valoare literară redusă).

Pentru interesul deosebit arătat (încă din sec. XIV, de către Petrarca și Coluccio Salutati) cultivării atente și pasionate a limbii latine, umanismul în prima sa fază a fost numit „filologic”. – Este adevărat că în epoca apariției *Elegantelor limbii latine* disciplina filologică propriu-zisă era cultivată cu o venerație aproape religioasă. Dar umanistilor (precizează G. Gusdorf) filologia le apare ca o disciplină de sinteză, care implică cunoștințe enciclopedice: „filologia este o știință interdisciplinară care înglobează nu numai gramatica, ci și istoria oamenilor și a instituțiilor, studiul civilizației sub aspectele sale cele mai diverse, religia și filosofia, precum și arhitectura, sculptura, lucrările publice sau sistemul monetar”. În acest sens, „filologia umanistilor este descoperirea și explorarea unei noi lumi deschise cunoașterii”.

1. Pentru umanști, care se exprimau în limba latină, „preocuparea dominantă a fost stilul. Se poate chiar afirma că a fost preocuparea lor unică. Ei nu se îngrijesc de ceea ce au de spus, ci de felul de a spune. Rezultă din asta că opera lor se reduce la simple exerciții de compoziție latină” (Ph. Monnier). – Considerația aceasta (evident exagerată) nu este valabilă îndeosebi pentru scrierile în limba latină a adevăraților, distinșilor reprezentanți ai umanismului.

Așadar, nu o preocupare lingvistică exclusivă, preponderentă, limitată, ci un viu interes, multilateral, de ordin istoric și cultural (privind istoria, oamenii, cultura și mentalitatea Antichității) este ceea ce explică intensă și pasionată căutare de manuscrise, de codice conținând scrieri ale autorilor antici. Iar rezultatele fructuoase nu făceau decât să le sporească zelul. Astfel, chiar la începuturile mișcării umaniste Petrarca descoperă opere uitate ale lui Varro, Plinius cel Bătrân, Titus Livius, epistole și două discursuri de Cicero, – totodată copiind și toate comediiile lui Terențiu. Nicolaus Cusanus, Ambrogio Traversari, Lorenzo Valla, Angelo Decembrio, Giorgio Merula, Angelo Poliziano și mulți alți renumiți umanști explorează sistematic bibliotecile mănăstirilor din centrul și nordul Italiei, din Elveția, Franța, Germania, Spania. În fruntea lor, cel mai tenace și mai norocos, Poggio Bracciolini, descoperă opere fundamentale ale Antichității latine, timp de o mie de ani pierdute și uitate – *Instituția oratoriei* a lui Quintilian, *Despre natura lucrurilor*, marele poem filosofic al lui Lucrețiu, *Argonauticele* lui Valerius Flaccus, *Istoriile* lui Ammianus Marcellinus, *Economia rurală* a lui Columella, și multe alte lucrări ale unor autori până atunci puțin sau deloc cunoscuți.

Pe lângă studiul intens și într-un spirit nou al limbii și culturii latine, asistăm acum și la renașterea studiului limbii și culturii grecești – precum și al limbii ebraice; studii impulsionate de aceeași dorință, caracteristică epocii, de a cunoaște lumea antică și de a găsi aici modele de umanitate.

Cu totul sporadic în Evul Mediu<sup>1</sup>, studiul limbii grecești în Occident este atestat încă din sec. XIII, – când episcopul de Lincoln, Robert Grosseteste traduce din greacă, iar discipolul său, Roger Bacon, scrie o gramatică a limbii grecești (și „sugerează să fie trimiși tineri în Italia, cu subsidii speciale, pentru a studia și a se perfecționa în limba greacă” – E. Garin).

După 1440 însă, cu ocazia conciliului din Basel (apoi din Ferrara) convocat în scopul unificării Bisericii Apusene și Răsăritene (1437), erudiții greci veniți în Italia (și stabilindu-se aici) propagă limba și cultura greacă într-o dimensiune istorică și o apreciere critică.

1. Dar limba greacă n-a rămas total necunoscută în Occident; „Mai ales în Italia, în posesiunile bizantine din Veneția și Ravenna, în mănăstirile baziliane din Sud, în regiunea Otranto, în Sicilia, cunoașterea limbii grecești s-a menținut, s-au adunat codice, s-au tradus texte importante” (E. Garin).



Înainte de această dată, Manuel Chrysoloras vine în 1396 de la Constantinopol la Veneția (trimis de împăratul Bizanțului pentru a obține ajutor contra turcilor) și se stabilește la Florența, unde predă greaca (avându-i discipoli pe Leonardo Bruni, Guarino da Verona, Filelfo, Poggio Bracciolini), traduce *Republica* lui Platon și redactează prima gramatică a limbii grecești. – După el, în 1444 vine și se stabilește în Italia Theodor Gaza, care predă greaca la Ferrara (1447) și filosofia la Roma, traducând în limba latină multe opere de Aristotel, Teofrast, Dion din Halicarnas, etc. (iar din latină în greacă – *De senectute* și *Somnium Scipionis* de Cicero), totodată redactând și o gramatică greacă (1495). – Johannes Argyropoulos vine în 1439 pentru a participa la Conciliul din Florența; după care se stabilește aici și apoi la Roma, la Universitatea Sapienza, avându-i discipoli pe Angelo Poliziano, Donato Acciaiuoli, Cristoforo Landino, pe Reuchlin, – și traducând aici opere de Aristotel în limba latină. – Demetrios Chalkondylas se transferă în 1447 din Atena la Roma, predă greaca la Perugia și Padova, la Florența și Milano; îngrijește ediții *princeps* (Homer, Isocrate, Suida), compune o gramatică greacă și întreține corespondență cu cei mai mari umaniști ai vremii. – Giorgios din Trapezunt (Trebizonda, m. 1484), profesor de greacă la Vicenza și Mantova, numit la Roma, Secretar Apostolic, traduce multe opere grecești (de Platon, Aristotel, Ptolemeu, ș. a.). – Prezența, activitatea și influența altor mari personalități – traducători și profesori de limba greacă – care s-au stabilit în Italia, ca filosoful Gemistos Plethon sau cardinalul Bessarione, au dat o mare strălucire culturii umaniste prin difuzarea în Occident a limbii și culturii antice grecești<sup>1</sup>.

Cu acești greci au colaborat erudiți italieni buni cunoscători ai limbii grecești. L. Bruni traduce din Aristotel și Platon (*Phaidon*, *Fedru*, *Gorgias*, *Criton*, *Apologia lui Socrate*). L. Valla îl traduce pe Tucidide; Poggio Bracciolini pe Diodor din Sicilia; Guarino da Verona pe Strabon, ș. a. Alții, ca Giovanni Aurispa, descoperă (sau achiziționează) codice conținând opere ale lui Eschil, Sofocle, Pla-

1. Cardinalul Bessarione (1403–72), marele militant pentru unificarea bisericilor Răsăriteană și Apuseană, mare admirator și propagator al lui Platon în Italia (și care va lăsa Republicii Venețiene vastă sa bibliotecă – peste 800 de codice grecești – devenită nucleul viitoarei biblioteci Marciana), a fost și marele protector al unui alt ilustru elenist stabilit în Italia: Johannes Lascaris (1445–1534), în serviciul lui Lorenzo dei Medici, Carol VIII al Franței, Ludovic XII și papei Leon X, – și care trimis de fam. Medici în Orient, s-a întors cu peste 200 de prețioase manuscrise grecești. (Lascaris a publicat o *Antologia greacă*, apoi operele ale lui Apollonios, Callimachos, Lucian, Sofocle, Euripide).

ton, Xenofon, Plutarh, Strabon, Dio Cassius, Lucian din Samosata, etc.; dintr-o primă călătorie în Orient își procură opere ale tragicilor greci, precum și de Homer, Tucidide, Diogene Laerțiu; iar din a doua, se întoarce cu o adevărată bibliotecă: nu mai puțin de 238 de volume (dintre care, opere de Aristofan, Aristotel, Demostene, Teofrast, Dioscoride, ș. a.).

Intensa operă de căutare și de traducere a operelor grecești a fost încurajată îndeosebi de papa Niccolò V, – care spunea că a traduce o operă din grecește valorează cât salvarea unui suflet din Purgator! Papa își propunea „să cucerească la latinitate întreaga Grecie“; să întocmească un inventar al tuturor marilor opere ale gândirii grecești (cf. Toffanin)<sup>1</sup>. – Operația urmărea și un alt scop, care se înscria pe linia metodei de lucru proprie umaniștilor: de a purifica gândirea greacă trecută prin traduceri arabe care o alteraseră, de a elimina impuritățile unor interpretări sau echivalențe lexicale eronate prin recurgerea la izvoare, prin cercetarea directă a originalului.

În fine, extinderea considerabilă a orizontului cultural în sec. XV prin includerea intensivă a limbii și culturii grecești, a inclus în raza sa de acțiune și studiul limbii ebraice.

Izolarea și ignorarea culturii ebraice în mijlocul comunității europene s-a menținut până în perioada de început a Renașterii. Centre de învățământ a limbii ebraice existau în mai multe mari orașe europene – Frankfurt, Toledo, Praga, etc. – fără însă ca învățații creștini să fie tentați să studieze ebraica, – până în preajma Reformei (care, de altminteri, și insista asupra cercetării directe, la sursă, a textelor *Sf. Scripturi*, a *Bibliei* în general). Marele centru medieval de studii ebraice a fost Spania. De aici difuzându-se în restul Europei Occidentale, mistica ebraică, *Talmudul* și *Cabala* au început să exercite o oarecare influență asupra gândirii creștine încă din a doua jumătate a secolului al XV-lea.

În acest timp, în Italia, în Biblioteca Vaticana sunt colecționate vechi manuscrise ebraice. Se dedică și studiilor ebraice – în paralel cu cele grecești – umaniști renumiți, ca Giannozzo Manetti sau ca eruditul călugăr generalul ordinului camaldolez Ambrogio Traversari. Dar nici unul dintre ebraiștii Renașterii nu l-au egalat în erudiție și influență pe celebrul Pico della Mirandola, datorită căruia

1. Avântul pe care l-a luat în această perioadă interesul particular și studiul umanist al anticilor greci se reflectă – semnificativ – și în inventarul marilor biblioteci. De exemplu: în prima jumătate a sec. XV, biblioteca papei Eugenio V conținea 340 de codici, din care doar 3 în lb. greacă; dar la moartea papei Niccolò V (1455), Biblioteca Vaticana poseda 1200 de volume, din care o treime în lb. greacă.



gândirea ebraică și în special doctrina *Cabalei* au pătruns larg în lumea învățaților creștini din Occident. – Cel mai strălucit ebraist creștin al acestei generații a fost elevul său Johann Reuchlin, autorul unei remarcabile lucrări asupra *Cabalei* (1494) și a primei gramatici creștino-ebraice tipărită (1506). Prin aceste opere, umanistul Reuchlin a fost recunoscut ca autoritatea maximă în Europa în materie de literatură ebraică.

La fel ca renașterea studiului limbii grecești, și cultura ebraică studiată acum cu atâta interes de erudiții umaniști a avut o influență notabilă asupra studiului critic al textelor biblice. „Istoria creștinătății a fost deci văzută într-o perspectivă mai vastă... În același timp, s-a dat un nou impuls unei teorii a *religiei naturale*. Ficino, Pico, Reuchlin, ș. a., erau convinși că în spatele aparentei diversități [a religiilor] stă unitatea. Asimilarea culturilor greacă și ebraică putea atunci cu timpul contribui la purificarea creștinătății. În felul acesta, cultura putea fi utilă Bisericii” (Myron Gilmore).

### Umanismul și religia

Este total eronată prejudecata potrivit căreia umanismul Renașterii și religia creștină ar fi două noțiuni care se exclud reciproc; ideea că doctrina Bisericii și gândirea anticilor (îndeosebi Platon și Cicero) nu ar fi compatibile una cu cealaltă; și că, în fine, umaniștii ar fi, dacă nu chiar opozanți, în orice caz indiferenți în materie de religie.

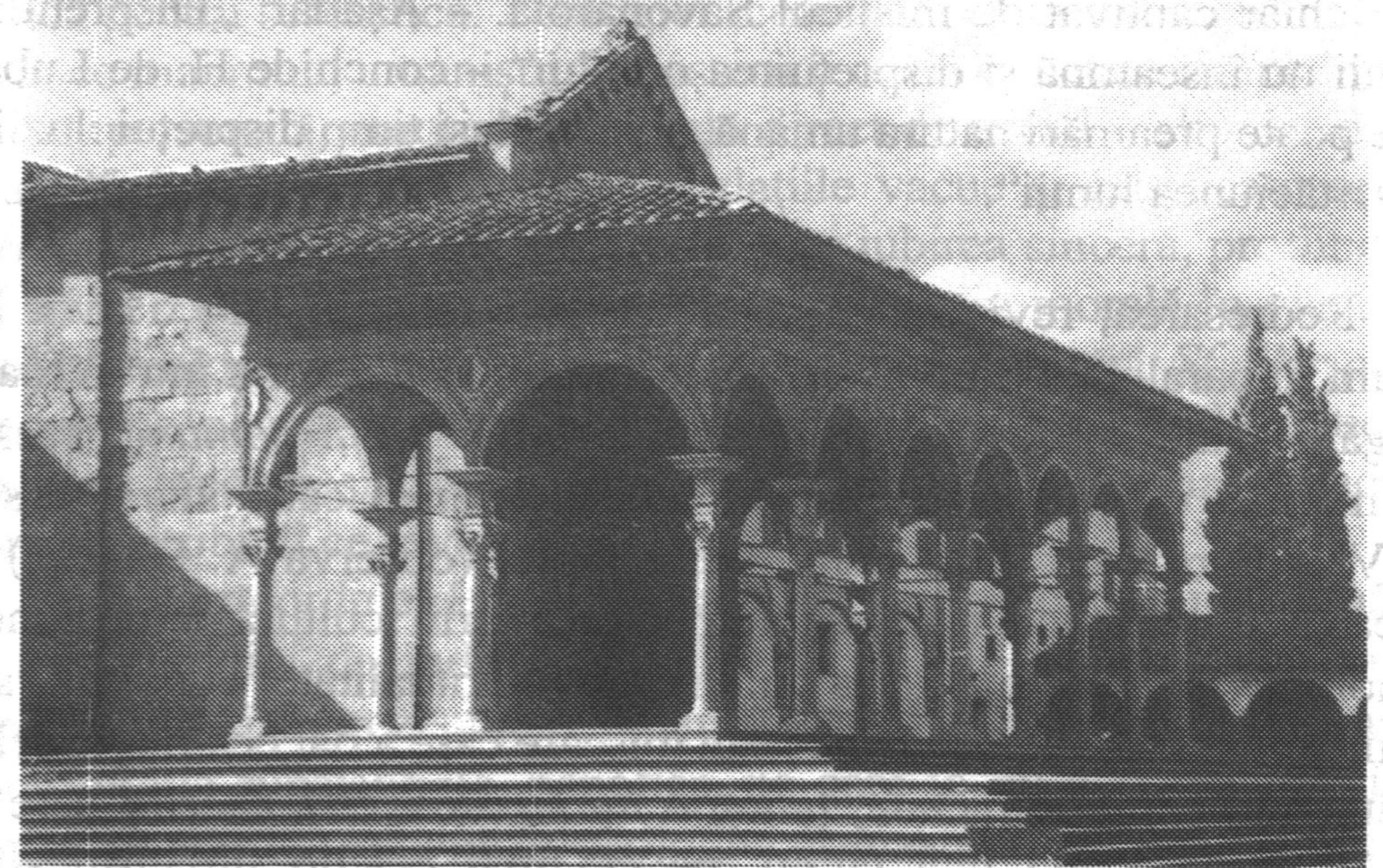
În realitate, asemenea contradicții sau incompatibilități sunt doar aparente. Fapt pe care îl recunoșteau, mai întâi, umaniștii înșiși. În *Despre ignoranța mea și a multor altora*, Petrarca declara: „Cât privește pe Platon, nu există nici o îndoială că, după cum recunoaște și Sf. Augustin, dacă el ar fi trăit în acea vreme (pe timpul lui Hristos – n. n.), sau dacă în timpul vieții ar fi putut prevedea viitorul, ar fi devenit și el creștin”.

Sentimentul religios nu trebuie confundat cu atitudinea față de instituția Bisericii și a oamenilor ei. Fr. Guicciardini și N. Machiavelli disting clar între religia creștină și Biserica romană, între sentimentul religios, criza morală și funesta acțiune politică. Toți marii umaniști condamnă ignoranța, corupția, lenevia și ipocrizia clerului și în special a călugărilor. Coluccio Salutati îi condamnă pe predicatori, Leonardo Bruni invectivează aviditatea călugărilor, Poggio Bracciolini ironizează avariția lor, iar Lorenzo Valla critică

decăderea lor morală. Dar ar fi greșit să se creadă că persoanele cultivate ar fi admis ideea că un bun creștin nu poate fi și un umanist, sau că un umanist n-ar putea fi bun creștin. Desigur că în rândurile umaniștilor – precum și ale acelor pictori ori sculptori care recurgeau la obișnuitul procedeu al alegoriei – se aflau și mulți dintre cei a căror venerație a Antichității le creau o aură de „păgânizant”, o anumită distincție intelectuală de epicureiști în care se complăceau. Dar asemenea cazuri sporadice literare de neopăgânism (și cu atât mai puțin eventualele cazuri de ateism sau de panteism) au rămas fără urmări notabile.

În schimb, cei mai de seamă umaniști recunoșteau importanța culturală, spirituală și morală deosebită a Părinților Bisericii și îi tratau cu cel mai mare respect. Petrarca îl venera pe Sf. Augustin; Salutati avea în biblioteca sa multe scrieri ale Părinților Bisericii; Enea Silvio Piccolomini recomanda insistent să fie studiați și aprofundați; Guarino Guarini îi invoca mereu în activitatea sa pedagogică. De asemenea binecunoscută este și înalta considerație pe care le-o păstrau și ceilalți mari umaniști – de la Lorenzo Valla, Erasm sau Thomas Morus, până la Poggio Bracciolini, Marsilio Ficino sau Pico della Mirandola.

Nu infirmă cele spuse mai sus nici predilecția Renașterii pentru evocarea unor zeități sau personaje istorice ori mitologice antice, pentru că acestea apăreau în literatură, pictură sau sculptură doar ca



Benedetto da Maiano: „S. Maria delle Grazie” (Arezzo).



prestigioase motive decorative. Dar ceea ce este mai important de subliniat este faptul că nici exaltarea individualismului, a condiției umane, a demnității omului – conceptul central al ideologiei umaniste – nu presupune, nu implică *eo ipso* o incompatibilitate cu doctrina Bisericii.

Pentru a corecta o asemenea opinie eronată H. de Lubac amintește câteva fapte elocvente. Astfel, chiar papa Innocenzo III, autorul aceluia tratat *De miseria humanae conditionis* (1195) – mereu invocat pentru a ilustra mentalitatea Bisericii de denigrare și umilire a ființei umane – avea intenția să scrie un alt tratat, cu un subiect opus: *De dignitate humanae naturae*. Nici alți mari gânditori, chiar ai Evului Mediu, nu credeau că, fiind exaltat omul, ar fi fost negată mizeria vieții, sau că prin aceasta ar fi diminuată cinstirea, măreția divinității. Petrarca va scrie și un mic tratat *De dignitate hominis*, dar și unul despre disprețuirea lumii – *De contemptu mundi*. Erasm, a cărui întreagă operă se va constitui într-un adevărat imn adus omului, intelectului, spiritului uman, va fi și autorul unui *De contemptu mundi*. Tratatului lui Giannozzo Maneti *De dignitate et excellentia hominis*, Bracciolini îi va răspunde cu unul contrar: *De miseria conditionis humanae*. Cât despre autorul aceluia adevărat „manifest” al umanismului: *De dignitate hominis*, acesta nu numai că nu are nici un moment sentimentul că s-ar opune poziției Bisericii, dar se știe că Pico della Mirandola era o persoană de o profundă și exemplară religiozitate, că a dus o viață ascetică și că a fost chiar captivat de misticul Savonarola. – Așadar: „Disprețuirea lumii nu înseamnă și disprețuirea omului” – conchide H. de Lubac. „Se poate preamări natura umană, și în același timp disprețui iluziile, deșertăciunea lumii”.

Redresarea, revigorarea sentimentului religios care a avut loc acum în paralel cu progresele umanismului, s-a datorat într-o foarte largă măsură spiritului și influenței *Fraților vieții comune*, acestei comunități de laici evlavioși născută în Olanda către sfârșitul sec. XIV. – Paradoxal de-a dreptul este faptul (observa A. Chastel) că această mișcare ce urmărea remedierea prin cultură a profunde ignoranțe a clerului, acest curent de spiritualitate cunoscut sub numele *Devotio moderna*, această mișcare care a dat cea mai celebră (până azi) carte de pietate, *Imitația lui Hristos*, este aceeași care va da, câteva decenii mai târziu, pe cei mai celebri umaniști – ca Rudolf Agricola, Nicolaus Cusanus sau Erasm din Rotterdam.



Tizian: „La bella” (Gall. Pitti).

Filosofia Renașterii avea (fapt insuficient relevat) drept complement o profundă religiozitate. Dar o religiozitate de tip diferit. O religiozitate care, înainte de toate, nu își ascundea aversiunea categorică pentru scolastică. Teologiei scolastice, atât de discreditată din ce în ce mai mult, umaniștii Renașterii îi opun o pietate simplă, pură, umilă, personală, emotivă, orientată direct de textul – abordat direct – al *Sf. Scripturi*, iar nu de speculațiile vacue și falsificatoare ale scolasticii; o pietate care urmărește doar iubirea sinceră, profundă și umilă de Dumnezeu, și o comportare pe deplin morală în viață. Iar studiul teologic, bazându-se esențialmente pe textul *Sf. Scripturi*, presupune neapărat și un sens istoric clar, o metodă de critică a textului, precum și cunoașterea limbilor vechi, în special greacă și ebraică: atribuții ce revin, prin definiție, umaniștilor.

În această ordine de idei, ideea unei preținse opoziții (sau măcar a unei atitudini de indiferență) față de religie pe care s-ar putea crede că ar fi reprezentat-o umanismul, este infirmată și de înseși contribuțiile substanțiale, benefice, pe care le-au adus studiile filologice și istorice umaniste, teologiei Renașterii. În acest domeniu Lorenzo Valla inaugurează un drum nou de cercetare cu ale sale



note la *Vechiul Testament*; în timp ce Manetti face o nouă traducere a *Vechiului Testament* din grecește în latinește, precum și a *Psalmlor* din ebraică în latină. – Nu trebuie uitat nici faptul că „o mare parte a literaturii patristice grecești a fost tradusă pentru prima dată de umaniști și de teologii de formație umanistă din secolele XV și XVI“ – reamintește Kristeller; încheind cu concluzia: „practic, toți umaniștii Renașterii au fost umaniști creștini“.

Nu există, prin urmare, o adevărată opoziție între Biserică și mișcarea umanistă. Ceea ce urmăresc umaniștii nu este respingerea religiei, ci o purificare a credinței și a vieții spirituale și morale; o religie care să însemne o experiență interioară și să fie expresia unei fraternități umane; o tendință de a identifica religia cu o etică a cunoașterii, a justiției și a carității; o conciliere între credință și rațiune, între doctrina Bisericii și gândirea antică greco-latină; o încercare de a uni religia cu filosofia, – mergând până la a invoca un filosof păgân alături de sfinții creștini: *Sancte Socrate, ora pro nobis!* – exclama la un moment dat Erasm, „sanctificând“ astfel un filosof păgân...

Acordul dintre creștinism și filosofia antică păgână nu li se pare umaniștilor a fi un fapt paradoxal și antitetic. Platon era asimilat de ei, într-un anumit sens, cu Moise: „Ceea ce unul avea de spus cu multă dreptate despre om și lume, era conținut în cuvintele celuilalt“ (S. Dresden). În *De pace fidei*, Nicolaus Cusanus caută să îi convingă pe reprezentanții diferitelor religii să ajungă la o concluzie comună: și anume că, în realitate, ei profesează cu toții o singură religie. – În mod implicit sau explicit, Ficino, Pico și majoritatea marilor umaniști se exprimă în același sens, folosindu-se de aceiași termeni, care apar frecvent în scrierile lor: „pace“, „concordie“, „a armoniza“, „a combina“, „a pune de acord“. Aceleași adevăruri le-au fost revelate și lui Orfeu ca și lui Platon, lui Moise ca și lui Iisus Hristos. Toți teologii și filosofilor din vechime au afirmat – în formulări diferite – aceleași adevăruri. – Or, practic, o asemenea concordie li se părea umaniștilor perfect posibilă; iar sarcina de a o realiza, îi revenea filosofiei, – pentru ca în felul acesta să se ajungă la o *docta religio*.

Dar ce era această *docta religio*? – Era un tip de religiozitate erudită, filosofică, apanaj al intelectualității; o religie a evlaviei, a smereniei, a cucerniciei, – dar în același timp o *docta pietas*, în sensul (primordial și definitoriu) de a urmări realizarea unei armonii

între creștinism și cultura clasică, realizarea unei concilieri a entuziasmului pentru Antichitate cu credința fermă în valorile creștine. Era un tip de religiozitate de orientare prevalent etică, inspirându-se în mod fundamental din textul *Bibliei* și din scrierile Părinților Bisericii. Cel care introdusese sintagma *docta pietas* fusese chiar părintele umanismului, Francesco Petrarca; cel care admitea că oamenii simpli, ignoranți, lipsiți de cultură, pot atinge prin pietatea lor chiar un grad de sfințenie; dar că față de aceștia, „pietatea doctă“ este mai nobilă și, intelectualmente, superioară. O găsești atestată și la Cicero – afirmă Petrarca, – o găsești exprimată în termeni „*nu pur și simplu filosofici, ci aproape în termeni catolici; încât ți se pare că auzi vorbind nu un filosof păgân, ci un apostol creștin*“.

Prin recurgerea la *docta pietas* ca tip particular de religiozitate, „programul umanismului se baza pe convingerea despre importanța facultăților *raționale* ale omului și exalta rolul unei aristocrații intelectuale. Punea accentul mai mult asupra firii omenești decât asupra grației divine; asupra eticii mai mult decât asupra teologiei, și asupra acțiunii mai mult decât asupra contemplației“ (M. P. Gilmore).

Pentru umanismul creștin, deci, între teologie și filosofie nu se poate stabili, în fond, nici o deosebire clară, fermă, tranșantă. Marii filosofi au fost și vestitori ai unor adevăruri religioase esențiale; așa după cum orice teolog de mare valoare a fost și un profund filosof. De aceea, între filosofia lui Platon și doctrina creștină, catolică, nu există o antiteză de principii, și cu atât mai puțin o opoziție ireductibilă. După cum există o teologie creștină, tot astfel se poate vorbi și despre o *Teologie platonice* – după cum își intitulează opera, exact în acești termeni, Marsilio Ficino – filosoful proeminent al Renașterii pentru care creștinul nu poate înțelege temeinic doctrina creștină decât prin intermediul gândirii lui Platon. Depășind mult, incomensurabil, concepția scolasticismului medieval potrivit căruia filosofia era „slujnica“, *ancilla theologiae*, Ficino de-a dreptul identifică filosofia cu religia. Pentru umanismul creștin filosofia și religia confluează una într-alta, – ba chiar se identifică una cu cealaltă; și îmbinându-se, ele realizează acea ideală *docta pietas*. Filosofia se identifică cu credința, iar credința se identifică cu filosofia. – „În felul acesta filosofia devine un exercițiu pios, un exercițiu religios; devine ceea ce a fost numită *pia philosophia* – o filosofie a pietății. La rândul său, religia are întotdeauna la bază o urzeală filosofică; ea va fi deci *docta pietas*“ (S. Dresden).



## Istoriografia și politica

În istoriografia Renașterii ideologia umanistă și-a găsit reflec-tarea exemplară. Concepția istoricilor cu privire la domeniul lor de cercetare se definește începând chiar cu problema omului, a naturii umane, – care pentru ei este, esențialmente, aceeași, neschimbată de-a lungul secolelor. Însăși istoria, cu relatarea nesfârșitelor și de o infinită varietate a vicisitudinilor trecutului, ne permite să ne con-vingem de imuabilitatea naturii umane. – Cu precizarea (imediat necesară) că istoricii renascentiști nu vor fi tentați – ca literații și filosofi moraliști – de o atitudine și un îndemn la o iluzorie exaltare a omului, a condiției umane, a posibilității unei dezvoltări „libere” a personalității sale: o tentatie idealizatoare, ingenuă, utopic-opti-mistă, însă căreia filosofii-umanisti i-au cedat cele mai adeseori.

Guicciardini însuși – care, spre deosebire de Machiavelli, nu crede atât în „imuabilitatea” firii omenești, cât în „diversitatea cauzelor”, în „varietatea circumstanțelor” și în „firea diferită a oamenilor”, – Guicciardini însuși refuză orice idealizare, orice iluzie și abstracție filosofică în legătură cu societatea umană în compor-tarea sa civică. În viziunea lui Machiavelli, oamenii sunt „ingrați, nestatornici, mincinoși, fățarnici și prefăcuți, lacomi de câștig”. – Dimpotrivă: „umanismul erasmian preia ca moștenire viziunea opti-mistă cu privire la posibilitățile omului [...]. Erasm își păstrează speranța într-o ordine umană, într-o valoare nouă nu inferioară lumii antice” (E. Garin). În aceasta, Erasm se apropie de Th. Morus – care, în *Utopia* sa, vedea realizabil idealul de libertate și justiție, opunându-se astfel realismului rece al lui Guicciardini și mai ales pesimismului lui Machiavelli. În *Institutio principis christiani* – un tratat despre educație dedicat viitorului împărat Carol Quintul – imaginea ideală a monarhului este (prin mijloacele pe care acesta le adoptă) departe de imaginea propusă de autorul *Principelui*: nu a unui tiran calculat și rece, ci a unui principe cu adevărat creștin. „Adevăratul rege se lasă inspirat de înțelepciune, de rațiune, de bunăvoință, și nu se gândește decât la binele statului” – scrie Erasm. Este aci o poziție, nu inspirată de modele din Antichitatea romană păgână, ci formulată la umbra unui *umanism creștin*.

Opera lui Erasm exprimă un alt mod de viziune umanistă, și anume viziunea comună și lui Platon, – pe care autorul îl citează într-o scrisoare: „În nici o altă chestiune Platon nu se angajează



Fr. Guicciardini (de Giul. Bugiardini, 1534).

*mai mult ca în cea care privește formarea păzitorilor Republicii sale; el vrea ca aceștia să exceleze față de alții nu prin bogății, ci prin înțelepciune, și spune că statele nu vor fi niciodată fericite până când filosofii nu vor deveni conducători, sau până când conducăto-rii nu vor îmbrățișa filosofia; iar prin aceasta trebuie să se înțeleagă [...] filosofia care eliberează sufletul de părerile greșite ale vulgului, precum și de pozițiile corupte, – și care arată felul de a guverna bine, după un etern model divin”.*

În felul acesta, caracterul filosofic în spirit umanist al conside-rațiilor pe care istoricii Renașterii le formulează privind oamenii și evenimentele trecutului, deschide calea unei noi discipline: știința politicii.

Una din trăsăturile dominante ce caracterizează istoriografia epocii îl constituie faptul că, în majoritatea cazurilor, istoricul este direct implicat în evenimentele, în acțiunile pe care el, ca istoric, este chemat să le expună și să le judece. Majoritatea istoricilor sunt oameni politici – ambasadori, cancelari ai republicilor, ai orașelor-state, guvernatori, căpetenii ale orașelor sau măcar ale unor corpo-rații, – care narează, apreciază, judecă fapte, oameni și situații la care ei înșiși au luat parte; de unde, numeroasele „memorii” – care însă, prin chiar caracterul lor subiectiv, viciază în mod inevitabil seni-nătatea, imparțialitatea judecății, necesara obiectivitate a autorului



lor. Cu toată această parte de subiectivitate în relatarea și aprecierea faptelor (și oamenilor), prin însăși intenția sa opera istorică trebuie să rămână *magistra vitae*. Opera istorică este investită cu un marcat caracter pedagogic.

Istoria este, în concepția umaniștilor, prin excelență *magistra virtutis*. Și de-a lungul întregului curent umanist renașcentist, *virtutea* desemna umanitatea activă, înțeleaptă, prudentă, prevăzătoare – și calculată în vederea realizării *utilului*. Omul *virtuos* era, pentru umaniști, omul întreprinzător, curajos, viteaz; Machiavelli îi includea în această categorie și pe vicleni, violenți, sclerați, – cu condiția să fie dotați cu o inteligență limpede și concret aplicată spre atingerea scopului. Pentru istoricii, oamenii politici și pentru umaniștii Renașterii conceptul de *virtù* traducea<sup>1</sup> ideea de moralitate, de forță, de inteligență, de înțelepciune – inteligență practică, aplicată asupra unui scop moral.

În felul acesta istoria devenea „*demonstrația zeloasă și clară a științei morale*” – cum o definea Carlo Sigonio<sup>2</sup>. Istoricii scot în evidență fapte din care moralistii extrag învățături: dacă istoricii n-ar atesta valabilitatea preceptelor morale enunțate prin chiar realitatea faptelor expuse, preceptele ar rămâne simple apeluri inutile; prin opera istoricilor însă, enunțurile etice devin exemple eficiente, călăuze operative, orientări practice folositoare, vitale. – Pentru Sperone Speroni<sup>3</sup>, istoria este narația unor fapte deosebite prezentate ca tot atâtea adevăruri pe care istoricul, servindu-se și de ajutorul retoricii, le face să devină eficiente în practica vieții cotidiene a omului; pe de altă parte, istoria, prin prezentarea unor personalități și narația evenimentelor trecutului, ne arată și ne convinge că natura umană este imuabilă, că de-a lungul vremurilor, firea omului rămâne aceeași.

O altă trăsătură umanistă, definitorie pentru noua istoriografie, este aceea care o delimitează net, tranșant, de istoriografia medievală.

În Evul Mediu istoricii erau de regulă oameni ai Bisericii; ca atare, ei prezentau lucrurile potrivit unei ordini de valori creștine.

1. Vd. *supra*, cap. „Concepția despre lume și viață”.

2. Umanist, istoric, jurist și filolog (1520–84). Ca istoric s-a remarcat prin folosirea judicioasă a surselor și documentelor. Op. pr. *De regno Italiae*, 570–1200.

3. Umanist (1500–88), elevul lui Pomponazzi, a predat la Universitatea din Padova; mare faimă a avut ca filosof și orator. A compus dialoguri filosofice (*Della retorica*, *Della cura familiare*, *Dell'amore*, ș.a. A scris sonete etc.

„Renașterea nu suprimă această formă de istoriografie, – care va mai găsi un reprezentant ilustru în persoana lui Bossuet, la sfârșitul secolului al XVII-lea. Premisa creștină rămâne – dar presiunea ei se face simțită mai puțin. Mulți dintre noii istorici nu mai sunt teologi. Teologia nu îi mai interesează. Și când teologia va reveni, într-un mod ofensiv, sub impulsul Reformei, noua istorie religioasă va avea un caracter polemic” (G. Gusdorf). – Fapt care, prin înfruntarea taberelor adverse, va favoriza avântul spiritului critic.

Dar fapt mai semnificativ încă este abandonarea de către istoricii umaniști a obiceiului (firm și constant) al istoriografiei medievale de a căuta cauze supranaturale în explicarea evenimentelor, de a vedea în toate evenimentele o intervenție a Providenței. În schimb, pentru istoricii umaniști istoria nu mai este realizarea unui plan al Providenței divine, ci „pur și simplu expunerea unor activități umane, inspirate de motive umane”; nu va mai fi o relatare a marii opere a divinității efectuate prin intermediul oamenilor, „ci devine relatarea obiectivă și explicația umană a faptelor umane” (*idem*) – și o analiză cât mai atentă și aprofundată a caracterului și intereselor indivizilor.

În felul acesta, în locul unei expunerii a unui pretins plan providențial, istoriografia umanistă va căuta să comunice oamenilor învățăminte de prudență și să le inculce îndemnuri la o viață virtuoasă. Istoria rămâne *magistra vitae*; pentru Coluccio Salutati ea este educatoarea omenirii, sursă obiectivă de cunoștințe concrete și un eficient factor formativ al caracterului individual și civic. Primul istoric – în sensul modern al cuvântului – Leonardo Bruni, discipolul și amicul lui Salutati, a fost și un om cu o vastă experiență politică.

Istoriografia modernă s-a născut în Italia Renașterii în cadrul umanismului, adică a mișcării de restaurare culturală inspirată de orizontul culturii antice. Orizont în care marii magiștri ai istoriografiei greco-romane cărora istoricii umaniști li se vor adresa ca unor dascăli, și care va duce inevitabil la o desacralizare, la o laicizare radicală a acestei discipline. Istoriografia umanistă se modela pe tipare antice<sup>1</sup>, la care făcea mereu referințe, cu ambiția (aproape) de a le egala.

1. Gilmore îl menționează pe umanistul și istoricul Bernardo di Giovanni Rucellai (m. 1514) care îl luase ca model pe Caesar scriind *De bello pisano*; și mai ales *De bello italico* (lucrări istorice dedicate invaziei lui Carol VIII în Italia), pe care Erasmi nu ezita să o socotească demnă de a fi comparată cu opera lui Salustiu...



Erudiția umanistilor în materie de civilizație antică (greco-romană, dar și ebraică) contribuie la a le procura o nouă înțelegere a istoriei. „Dezvoltarea sensului perspectivei în ce privește trecutul, capacitatea de a se plasa în timp pentru a considera fiecare epocă ca un tot în sine, conștiința distanței istorice, toate acestea au fost esențialmente contribuția gândirii umaniste“ (M. P. Gilmore). Oamenii Evului Mediu nu aveau simțul realității timpului; reprezentările biblice (din sculpturile domurilor sau din miniaturile manuscriselor) precum și cele ce evocau lumea Antichității greco-romane, păreau narațiuni ale unor fapte care au avut loc ieri și care s-au petrecut în locuri din apropiere. Un sens al distanței în timp și spațiu, un simț al perspectivei istorice se afirmă numai în gândirea istorică umanistă din sec. XVI. Până atunci, chiar și în sec. XV, reprezentarea trecutului era ambiguă, mixtă, contradictorie: minunile din tradiția creștină, scenele biblice sau cele din viața grecilor antici erau plasate într-un cadru de viață contemporană, cu arhitecturi, cu tipuri, costume, obiecte, activități actuale. Acum însă, alături de asemenea reprezentări anacronice ale trecutului, apar din ce în ce mai multe „narațiuni personale și directe de episoade și de experiențe<sup>1</sup> contemporane [...] Asemenea narațiuni, laice, circumscrise la durata vieții unui individ [...] ofereau celor ce se interesau de un trecut mai îndepărtat ocazia și exemplul pentru o tratare mai individualistă și mai realistă“ (*Idem*).

Caracteristic apoi pentru istoriografia umanistă a Renașterii este „accentul pus pe valoarea pedagogică a istoriei și pe convingerea că povestirea trecutului era în realitate o filosofie care instruia prin intermediul și puterea exemplului. În multe dintre istoriile umaniste cele mai tipice, figurile principale erau descrise ca personificări ale unor virtuți, sau vicii abstracte și tradiționale; și acestei tendințe, numai secolul al XVI-lea i-a substituit modul mai realist de a vedea lucrurile din timpul lui Machiavelli și Guicciardini. Intervenția divină și miracolele de orice fel erau încă îngăduite, dar acum era posibil să se urmărească firul acțiunii politice pe baza unor motivări umane“ (*Idem*).

Opere de felul acesta erau destinate, în mod necesar, să provoace, să pună aceste întrebări: în ce măsură omul își controlează propria-i istorie, și ce aspecte ale trecutului puteau fi cuprinse în termenii unei interpretări laice a comportamentului uman? Și, prin

1. De tipul memoriilor lui Comynnes, sau al însemnărilor zilnice ale unor cronicari ai contemporaneității – ca Giov Burcardo (m. 1506), Stefano Infessura (m. 1500), sau autorul unei opere monumentale, venețianul Marin Sanudo (1466–1536).



Michelangelo: „Sibila“ (Capela Sixtină, Roma).

urmare, ce anume ne poate învăța istoria? Această întrebare îi preocupa pe Machiavelli și Guicciardini în operele lor istorice – și adeseori întrebarea primea un răspuns pesimist. Totuși, cu timpul aceste istorii au fost scrise cu convingerea că ar fi putut să fie folositoare oamenilor. – „Dacă până și pesimistul Machiavelli putea admite că studiul trecutului îi face pe oameni capabili să se pregătească din timp pentru viitor, speranțele celor ce studiau trecutul îndepărtat, clasic și creștin, erau încă și mai mari. Atât Antichitatea cât și primele timpuri ale creștinismului erau văzute acum ca niște epoci îndepărtate, dar ele puteau fi cunoscute printr-o adecvată aplicare a tehnicilor istorice; iar fructul unei asemenea cunoașteri ar fi restaurarea pietății și a culturii, care erau rădăcinile civilizației occidentale“ (*Idem*).

Studiul Antichității și concepția despre istorie ca important factor educativ le deschidea istoricilor umaniști – personalități cu îndelungată practică în viața politică – și alte posibilități de interpretare sau sugestii de rezolvare a unor probleme politice, – fie



probleme practice, fie chestiuni de teorie a statului<sup>1</sup>. – Astfel, adepții unei concepții mai inflexibile și rigide privind autoritatea guvernării se puteau sprijini pe preceptele dreptului roman; alături de aceștia erau cei care dădeau importanță educației morale a individului mai degrabă decât bazei legale a statului. – În rândurile acestora din urmă se situa în primul rând Erasm, cu *Institutio principis christiani*, tratatul de educație morală și politică destinat, dedicat viitorului împărat Carol Quintul<sup>2</sup>, în care se exprima optimista convingere despre rezultatele optime ce s-ar putea obține pe calea educației<sup>3</sup>.

Istoricii umaniști și oamenii politici care formulau o teorie a statului – în fruntea acestora situându-se Machiavelli – făceau referințe la situațiile și evenimentele din istoria romană, pe care – prin analogie – le vedeau aplicabile și la situații contemporane. Th. Morus propunea și el un ideal politic pe care îl credea necesar și posibil. Amândoi procedau la o analiză realistă (mecanismele statului erau mai corect și mai minuțios analizate de Morus decât o făcea Machiavelli), dar Machiavelli rămânea un pesimist, pe când Morus, optimist, își afirma speranțele.

Trăsăturile (în materie de politică) comune tuturor umaniștilor din secolele XV și XVI – chiar și a celor care nu au scris, ca cei de mai sus, tratate propriu-zis de filosofie politică – sunt: pacifismul, spiritul ecumenic (și uneori cosmopolitismul), iubirea de popor și voința de echilibru și armonie între puteri<sup>4</sup>. Și chiar când acești umaniști se aflau în serviciul unor suverani (ca Morus în serviciul lui Henric VIII, Budé în cel al lui Francisc I, Erasm într-al lui Carol V), ei erau incapabili să facă să treacă interesele materiale și temporale ale cauzei politice pe care o serveau, înaintea intereselor morale și permanente ale umanității.

Unii scriau scrisori patetice, și foarte rezonabile; sau, își dedicau operele unuia sau altui suveran, pentru a încerca în felul acesta să exercite o acțiune salutară asupra deciziilor lor politice. – Așa

1. Vd. *Teoria statului*, etc. (Machiavelli, Erasm, Th. Morus, J. Bodin) – în *Ist. culturii și civilizației*, vol. 9, p. 215–234.

2. De altfel, nu numai Carol Quintul, ci și Francisc I și Henric VIII al Angliei aveau în rândurile preceptorilor, consilierilor și prietenilor lor reprezentanți ai noului curent umanist dintre cei mai proeminenți ai timpului.

3. „Mulți umaniști au scris opere de acest gen la comanda guvernanților contemporani, dar cu tot caracterul lor edificator, povătuitor, aceste tratate erau din ce în ce mai puțin realiste și exercitau foarte puțină influență asupra activităților regale de guvernare” (M. P. Gilmore).

4. Cf. J. C. Margolin, în *Encyclopaedia Universalis*, corpus 11, Paris, 1992.

acționează Erasm în 1522–1523, când pacea europeană era amenințată, adresându-se celor patru puteri – Henric VIII, Francisc I, Carol V, Ferdinand de Habsburg. – În soluțiile pe care le propun, umaniștii sunt *reformatori* (ca Erasm în *Elogiul nebuniei*, Th. Morus în *Utopia*, sau Rabelais în *Gargantua*) și mult mai puțin și mai rar revoluționari; căci violența îi îngrozește, iar atitudinea lor contestatară nu merge până la a face *tabula rasa* de realitățile existente. *Structural*, ei nu pot fi revoluționari. – „Sensul istoriei și al continuității destinului omenirii îi face să prefere o reformă interioară, în locul unei răsturnări brutale a instituțiilor sociale. Căci ei rămân convinși de triumful necesar al spiritului” (*Idem*).

### Tradiția istorică și limba națională

Distanțarea în timp, perspectiva istorică conjugată cu ambițiile marilor familii princiare sau nobiliare au dus la comemorarea și glorificarea originilor acestor familii, urcând în timp până la niște strămoși fictivi, mai mult sau mai puțin mitici din Antichitatea clasică. Astfel, familiile princiare vor fi pompos elogiate de poeții lor de curte, preamărite în pseudo-epopei, care încercau să imite modelele clasice, dar care în realitate eliminau total din conținutul lor elementele istorice reale, înlocuindu-le cu adulația grandilocventă și de-a dreptul bufă în producții care, în fond, deveneau astfel involuntare parodii: „*Sforziada*“, „*Borsiada*“, „*Lorenziada*“, „*Borgiada*“, „*Trivulziada*“. Acestor familii li se atribuiau strămoși iluștri, figuri istorice sau legendare – și referințele istorice devin evocări pur apologetice. – În Italia, unde aventurierul politic Cola di Rienzo (m. 1354), evocat cu atâta elan de Petrarca, încercase recent o resurrecție integrală a gloriei romane, istoricul și umanistul Flavio Biondo compilează o *Italia illustrata*, o entuziastă relatare istorico-geografică a Peninsulei și totodată o retorică proslăvire a trecutului ei latin.

Acestei opere, renumitul umanist german Conrad Celtis îi va răspunde cu o similară pseudo-epopee *Germania illustrata*, – și care altui umanist, lui Seb. Münster, îi va da ideea să scrie o *Germaniae descriptio* (1530). – Asistăm apoi la o adevărată resurrecție a cronicilor fanteziste medievale care atribuiau diferiților „întemeietori” de familii nobile o ascendanță troiană! În Franța, va face carieră mitul lui Francus, fiul troianului Hector și fondator eponim al monarhiei naționale; Jean Lemaire des Belges scrie *Antiquités de Troyé* (la care va recurge ca la un model iluștrul Ronsard, pentru



a-și scrie cunoscuta epopee *Franciada*), precum și *Illustrations de la Gaule*. – În această ordine de idei, a evocării strămoșilor galli, umanistul neoplatonician și medicul Symphorien Champier (m. 1540) glorifică măreția druizilor.

Numeroși erudiți studiază cu pasiune antichitățile naționale și își descriu, în tonuri și culori calde, țara. Toți acești scriitori – într-un poem, într-o operă teatrală sau într-un discurs – procedează la comparații și confruntări toate în evident avantaj pentru națiunea lor, fără să evite nici să ridiculizeze sau să își defăimeze vecinul. Nu mai puțin Shakespeare însuși: care în piesele sale nu ezită să îi numească pe francezi, scoțieni sau gallezi – trădători, proști și imbecili; pe Ioana d'Arc – femeie cu moravuri ușoare, etc. – Umaniștii naționaliști (în fond, naționalismul exagerat este o formă de individualism exacerbat al unei națiuni) vor să-și aibă fiecare poemul lor epic național; și astfel Trissino va scrie *Italia liberată de goți* (1547) Lope de Vega – *Dragontea* (1598), Ronsard – *La Franciade* (1572), iar în Anglia, Spenser – *Regina zânelor* (1596).

Umanismul german de asemenea își exaltă cu insistență tradițiile naționale. Punctul de plecare este *Germania* lui Tacitus, ampla relatare în care germanii descoperă o reală glorie a virtuților strămoșilor și a viteazului Arminius. În 1509, un entuziast umanist (al cărui nume latinizat este Aesticampianus) ține la Leipzig un curs despre această operă a lui Tacitus – și datorită ecoului acestui curs Arminius a devenit numaidecât erou național. Cam la aceeași dată (în 1507) renumitul umanist Conrad Pickel (cunoscut sub numele grecizat Celtis) publică, în latina medievală, un poem în care exaltă personalitatea împăratului german Frederic I Barbarossa (sec. XII); după care scrie *Theodoriceis*, o mică epopee dedicată regelui ostrogot Theoderic din Ravenna. Iar pamfletarul cunoscut umanist Ulrich von Hutten, evocându-l pe Arminius, se arată mândru de contemporanii săi, care „nu sunt întru nimic inferiori gloriei vechilor germani”.

„Naționalismul istoric” își găsește pandantul într-un „naționalism cultural”, manifestat de către umaniștii italieni în domeniul limbii.

Cu toată admirația (chiar venerația) arătată limbii latine – iar mai târziu limbii grecești și chiar ebraice, – umaniștii vor cultiva (în paralel cu latina – așa cum procedase și Dante) și limba poporului lor, a „vulgului”<sup>1</sup>. Colaborarea dintre aceste două lumi culturale, a

1. De la lat. *vulgus* – „popor”. Iar limba italiană va fi numită, simplu: *il volgare*.



Fr. Filelfo (gravură din epocă).

intelectualilor umaniști și a mulțimii care nu cunoștea latina, era de altminteri nu numai compatibilă, ci și utilă, chiar necesară. Limba italiană era folosită – când nu trata subiecte distractive, comice sau fantastice – ca mijloc de instruire. Era legată de cultura tehnică – mai ales odată cu tratatele despre artă, precum *Comentariile* lui Ghiberti, *Despre pictură* tratatul lui L. B. Alberti, *Die vier Bücher* ale lui A. Dürer, apoi manualele franceze sau germane despre perspectivă, sau scrierile italiene despre pictură.

Adeseori limba italiană (*il volgare*) servea pentru a preda un învățământ moral – fie în tratatele despre viața familială și despre viața civică (în lucrările binecunoscute cu aceste titluri de referință ale lui Alberti, Palmieri, Piccolomini – în Italia; sau Elyot și Ascham – în Anglia); fie în manualele de alese maniere (precum *Curteanul* lui B. Castiglione, *Galateo* al lui Della Casa – și în relativ numeroasele lor traduceri și imitații în toate limbile); fie, în sfârșit, în renumitele opere de filosofie politică (ale lui John Fortescue, Antonio de Guevara, Machiavelli și Guicciardini).

În fiecare țară scriitorii exaltă acum virtuțile limbii lor naționale: Valdès – limba spaniolă; Speroni – cea italiană; iar Du Bellay – în faimoasa sa *Apărare și ilustrare a limbii franceze*. – Poliziano, poetul umanist care compune în trei limbi, într-o celebră scrisoare despre poezii toscane notează că limba comună, italiana, și-a căpătat demnitatea din studiile lingvistice ale lui Bembo și din discuțiile asupra limbii care au urmat; încât aceasta i-a permis cultivarea de



către unii scriitori a unor genuri literare nobile interzise până atunci limbii toscane, de la epistolă la epopeea doctă de tip virgilian (exemplul dat de Poliziano este poetul Trissino). În același timp, un gen considerat depășit și inferior – ca romnul cavaleresc – capătă cu Boiardo, cu Pulci, cu Ariosto, o demnitate literară nebănuită grație formei elegante și inspirației care îi dă viață<sup>1</sup>.

(Montaigne atacă dintr-un alt unghi – mai concret și mai practic – chestiunea folosirii mai stăruitoare a limbii „vulgare”, naționale. Studiul limbilor latină și greacă îi cere omului o prea mare trudă pentru a și le însuși într-un mod corespunzător. Mult mai necesară și mai de folos – spune Montaigne – este o bună cunoaștere a limbii noastre naționale, vii, precum și a limbilor naționale ale vecinilor noștri cu care avem mai multe probabilități de a ne întreține, de a conversa).

O astfel de nouă situație, o asemenea răsturnare a lucrurilor, de subevaluare (în definitiv) a limbilor clasice era – sub un anumit aspect – un gest antiumanist; iar însemnătatea lui va deveni mai evidentă când Alessandro Piccolomini<sup>2</sup> va îndrăzni să scrie (către 1550) că într-o traducere italiană a textelor clasice nu se pierde nimic. Această reevaluare, în orice caz, n-ar fi fost posibilă fără acțiunea mișcării umaniste. Tot prin umaniști, tot cu concursul lor literatura în limba vulgară s-a înstăpânit încet-încet pe idei și genuri care înainte fuseseră exclusiv ale umanismului și ale limbii latine. Iar folosirea limbii vulgare însăși și pledoaria susținută în favoarea ei, dovedește încă odată marele prestigiu al umanismului; și înseamnă încă un merit cultural, încă o realizare inestimabilă a acestei mișcări care, aparent – dar numai aparent – se izola într-un superb orgoliu intelectual.

## Umanismul Renașterii și știința

Se afirmă adeseori că umanismul Renașterii a fost un curent care a constituit și a promovat într-o bună măsură o direcție

1. L. B. Alberti, care nu a fost un „fetișist” al clasicismului antic, „a fost cel mai mare scriitor al umanismului care a recunoscut importanța limbii materne – și el însuși, prin numeroasele sale opere, a creat proza doctrinară italiană a secolului al XV-lea. Alberti a intuit faptul că limba italiană, perfecționată prin studiul clasicității, putea deveni cel mai excelent instrument de formare, de educație civilă și umană” (E. Saitta).
2. Alessandro Piccolomini (1508–78), scriitor toscan, arhiepiscop, profesor de filosofie morală la Padova și Roma; autor a numeroase opere filosofice și științifice, traduceri din Ovidiu, Virgiliu, Xenofon, Aristotel; autor a trei comedii și a circa 100 de sonete.

antiștiințifică. Un curent care, prin chiar înalta prețuire și prin interesul său manifestat în mod preponderent (dacă nu chiar exclusiv) pentru disciplinele umaniste (pentru filologie, literatură, istorie, științe juridice, politică, filosofia morală, gândirea platonice), precum și prin ortodoxia sa, prin respectul față de religie – care, prin intermediul instituției Bisericii, supraveghea atent, autoritar și implacabil orice afirmații „eretice” ale oamenilor de știință, – a constituit de-a dreptul o piedică în calea cercetării și progresului științei, un obstacol în drumul dezvoltării gândirii științifice. – Ceea ce este inexact.

Este adevărat că „umaniștii erau mai atrași de operele de retorică și de mistică ale Antichității, decât de operele științifice; cu alte cuvinte, de lucrări care nu violentau concepțiile creștine și doctrinele estetice. Lui Cicero, lui Platon, autorilor neoplatonici și *Cabalei*, li se acorda o atenție și o primire mai entuziastă decât oamenilor de știință, lui Aristarcos, Arhimede și Hipparchos”. În general vorbind, „umanismul încuraja mai mult spiritul mistic și estetic decât spiritul științific și raționalist” (R. Barnes). – Ceea ce, totuși, nu excludea aprecierile admirative, clare și ferme, ale multora dintre umaniști arătate științei.

Mai aproape de adevăr ar fi să se spună că umaniștii, nu numai că n-au disprețuit sau desconsiderat științele matematice ori științele naturii – și nici tehnica, – ci dimpotrivă: în mod direct sau indirect, intenționat sau nu, conștient sau nu, ei au contribuit la impulsivitatea cercetărilor în câmpul științelor pozitive și, deci, la progresul acestora. Este adevărat că domeniul lor prin excelență era cel al disciplinelor umaniste și în primul rând (îndeosebi în Quattrocento), cel al filologiei. Dar nu trebuie să se uite că ei au fost aceia care au realizat, pentru prima dată și mai ales cu o remarcabilă acuratețe filologică, traduceri în limba latină – însoțite de foarte utile, ample și docte comentarii – ale operelor marilor oameni de știință greci; opere care până atunci fuseseră fie total (ori parțial) necunoscute, fie alterate ca sens după ce trecuseră prin filiera traducătorilor arabi; traduceri care acum, în epoca Renașterii, erau introduse într-un larg circuit public.

Traducerile umaniștilor erau efectuate urmând criteriile unei riguroase metode filologice a colationării și criticii textelor. Astfel, în 1426, renumitul pedagog și umanist Guarino Guarini descoperă cele 8 cărți ale operei *De medicina*, ale renumitului autor antic Cornelius Celsus (sec. I d. Chr.), – care n-a fost medic, ci un mare traducător în latină a textelor medicale grecești de autoritate. Lu-

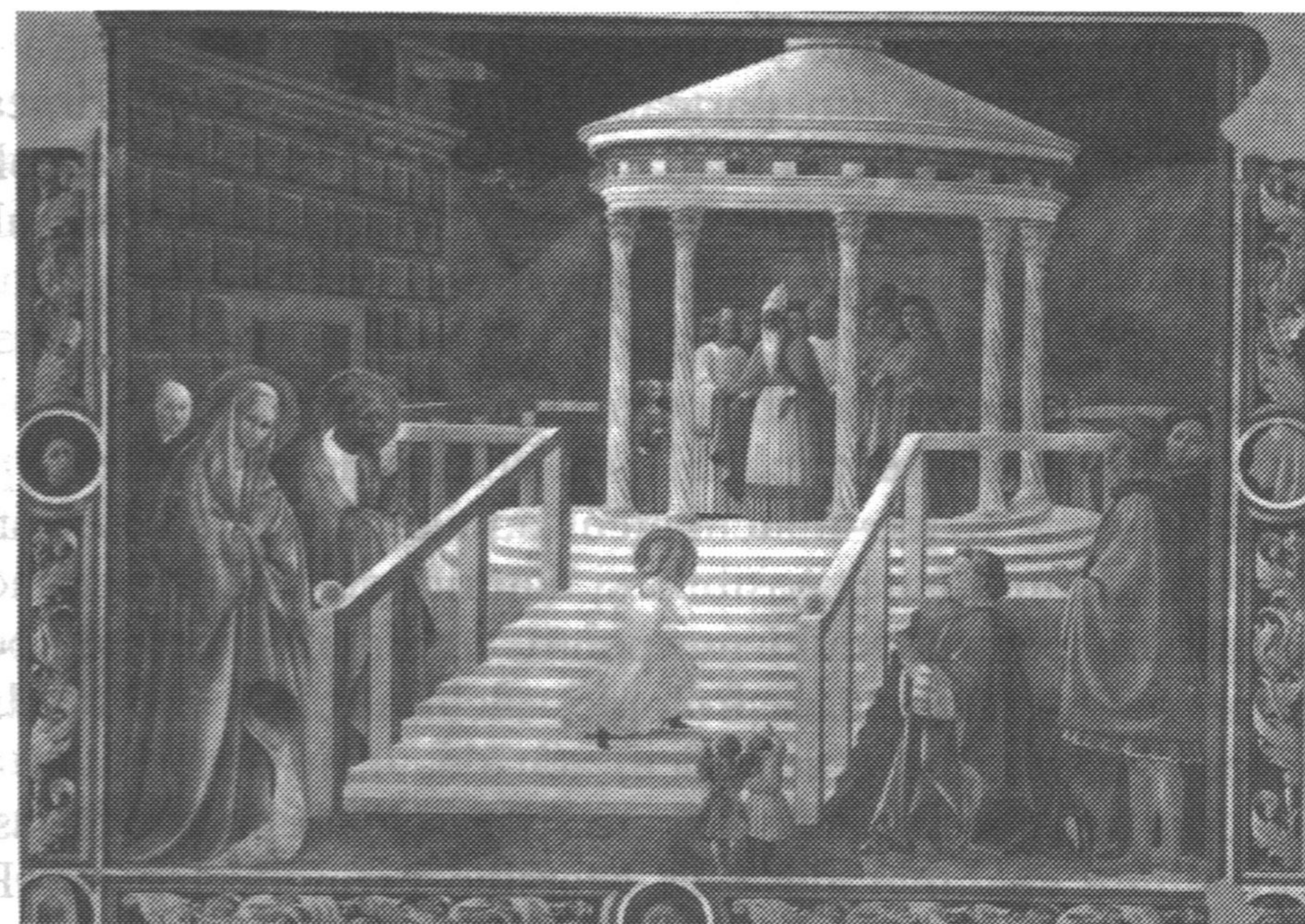


crarea sa este o istorie a artei medicale, descriind metodele terapeutice și de diagnostic, maladiile generale și afecțiunile diferitelor organe, canoane chirurgicale și o listă de medicamente. Sunt traduse din nou, de astă dată direct din original (iar nu din versiunile arabe), sunt editate în text și comentate lucrările *Corpus*-ului hipocratic și cele ale lui Galenos (acestui din urmă dedicându-i-se umanistul Symphorien Champier<sup>1</sup>, precum și celebrul scriitor, medic și umanist Rabelais).

Contribuții importante au adus umaniștii, în mod indirect, progresului și altor domenii ale științei; ca, de pildă, botanicii și farmacologiei, popularizând – prin ediții, studii și comentarii – scrierile lui Dioscoride și Plinius cel Bătrân. – În domeniul matematicii, faptul cel mai semnificativ l-a constituit prezența și înaltele aprecieri de care s-a bucurat în mediile umaniste Arhimede. Încă de la începutul secolului al XV-lea lucrările lui Arhimede erau citite în original; pentru ca, pe la mijlocul secolului, umaniștii italieni să le traducă în limba latină. Dintre aceste lucrări, se va publica (în 1543, la Veneția) versiunea latină *De inventibus aquae*, îngrijită de Niccolò Tartaglia – care mai tradusese în latină și *Elementele* lui Euclide. De altminteri, preocupările umaniste, de filologie clasică greco-latină, ale celebrului matematician N. Tartaglia nu trebuie să ne surprindă: în secolul al XVI-lea, un om de știință se impunea, în societatea aleasă, în cercurile intelectuale, înainte de toate în calitate sa de umanist. Arhitectul reputat L. B. Alberti era și un ilustru umanist, dar și un renumit matematician; scria tratate de artă, dar făcea și importante experiențe de optică. Renumiți oameni de știință – care aveau și o remarcabilă pregătire de umaniști – ca astronomii matematicieni Georg Peurbach, sau ca Johann Müller (Regiomontanus) în Germania, au predat discipline umaniste, iar nu matematica sau astronomia.

Mentalitatea, poziția de principiu și activitatea practică a medicilor umaniste nu exclude, ci chiar exprimă adeseori o apreciere clară, explicită a activităților manuale, o „reevaluare a artelor mecanice, a mașinilor, a activităților artizanale, a agriculturii, a navigației” – subliniază E. Garin; amintind că, în 1531, un umanist de autoritate ca spaniolul Luis Vives scrie *De causis corruptarum artium*, în care observă că erudiții, doctii ar trebui să frecventeze atelierele mește-

1. Symphorien Champier (1471–1540), medic și istoric, cel mai fidel discipol al teoriilor platonice în Franța, la a căror difuzare a contribuit prin diferite tratate, – dintre acestea cel mai cunoscut fiind *Nef des Dames*, în care expune teoriile platonice despre iubire, cu exemple luate din *Decameronul* lui Boccaccio.



Paolo Uccello: „Prezentarea la templu” (Prato, Catedrala).

sugarilor; căci cunoașterea naturii nu este rezervată doar filosofilor, ci adeseori „o cunosc mai bine țăranii și meșteșugarii decât atâția filozofi”<sup>1</sup>.

„Or, tocmai aceasta începe să se încerce acum, în Renaștere: o mediere între rațiune și experiență. Circulația de idei între tehnicieni, artiști și oamenii de știință este continuă” (*Idem*). Convergența dintre ei este aproape permanentă. Pegagogul umanist Guarino Guarini lega totdeauna studiile literare, umaniste în general, cu studiile științifice. Între artiști, umaniști și oameni de știință (îndeosebi cei din domeniul matematicilor și geometriei) convergența de interese și de preocupări era și mai strânsă. Umanistul și istoricul venețian Daniele Barbaro comentează celebra operă strict științifică *Despre arhitectură* a lui Vitruviu și colaborează cu marele arhitect Palladio: „se servește de tratatul despre proporții și de compasul lui Dürer, de *Arte de navigar* a lui Pedro de Medina, și de *Compositio horologiorum* a lui Sebastian Münster. La fel ca mai târziu Galilei, Daniele Barbaro frecventează Arsenalul din Veneția și îi consultă pe cei ce lucrau acolo” (*Idem*); în timp ce Georg Bauer (Agricola), cel mai

1. Iar celebrul anatomist Andrea Vesalius, în prefața operei sale capitale *De humani corporis fabrica*, deplânge și critică detașarea, separarea dintre anatomistul practician și teoreticianul care se rezumă doar la descrieri și comentarii de anatomie, între operator și medicul „care repetă de la catedră, ca o cioară, ceea ce a citit din cărțile altora, iar nu ceea ce a învățat el direct”, din propria sa practică, scrie Vesalius.



mare specialist al secolului în tehnica mineritului, se bucura de o mare stimă și prețuire din partea unor umaniști de mărimea lui Melanchton și Erasmi din Rotterdam. Cel mai strălucit exemplu de „convergență a tehnicii cu arta, a reflecției științifice cu formulările filosofice” l-a constituit, precum se știe, Leonardo da Vinci.

Această convergență între umanism și știință, a celor care cultivau, pe de o parte, disciplinele sau domeniile umaniste și, pe de altă parte, științele fizico-matematice sau ale naturii, a fost alimentată, stimulată, întreținută, posibilă și datorită gustului binecunoscut al umaniștilor pentru ocultism, pentru „științele” oculte, pentru ermetism, magie, Cabală, astrologie, alchimie și pentru religiile misterelor. Superstițiile astrologice, atât de vii în Antichitate și în Evul Mediu, mai exercită și acum o fascinație notabilă asupra spiritelor dintre cele mai alese, ca Marsilio Ficino sau Pietro Pomponazzi, Copernic sau Giordano Bruno. E interesant să observăm că, mai mult decât o riguroasă operă de știință, *De revolutionibus orbium caelestium* a lui Copernic ne apare, chiar de la început ca un ecou al unui cult, al unei mistici solare care era atât de răspândită în secolul al XV-lea și atât de scumpă filosofilor școlii lui Marsilio Ficino; o carte în care, mai mult decât niște calcule și observații riguroase, ne surprinde tocmai un ciudat dar evident reflex al unui cult solar. De asemenea, impregnată de elemente magice este, în bună parte, și opera lui Giordano Bruno, care „întârzie mult pe poziții dragi platonismului, adoptă teme magice, crede în armonia universală și în sufletul lumii” (*Idem*).

Aceste „pseudo-științe”, – cum vor fi numite mai târziu, – în secolul al XVI-lea erau considerate aproape unanim drept niște discipline strâns înrudite (dacă nu chiar confundându-se) cu cercetarea științifică. Sintagma „magie naturală” traduce convingerea cercetătorului că, în natură, operează cauze „magice”, cauze oculte, care pot fi dezvăluite printr-o cercetare ageră, pătrunzătoare<sup>1</sup>.

Așadar, tema abordată concomitent și de umaniști și de cei ce cultivau aceste discipline ermetice, aceste științe oculte, era investi-

1. În acest înțeles, *Il senso delle cose e la magia*, opera celebrului filosof Tommaso Campanella, prezintă un interes și o semnificație cu totul speciale. „Mag” era numit acum cercetătorul care, acționând într-un mod mai mult sau mai puțin secret asupra puterilor ascunse, asupra forțelor oculte ale naturii, reușește să provoace fenomene (fizice sau psihice) noi, neobișnuite, să obțină astfel rezultate deosebite. În epoca Renașterii, principalele tendințe ale culturii erau umanismul (filologic, istoric, filosofic, etc.), dar și naturalismul, interesul marcat pentru studiul naturii.

garea fenomenelor naturale, era studiul naturii. Prin însăși exaltarea personalității umane active – principiu fundamental, definitoriu al umanismului, – a capacității sale de a acționa asupra naturii, dominând-o și exploatând-o, umanismul conținea încrederea, îndemnul, stimulenții puternici pentru o reconsiderare globală a naturii și pentru o potențare a cercetărilor cu caracter științific (și chiar tehnic). Pe primul plan rămânea, evident, investigarea naturii umane. Cunoscuta frază a lui Petrarca – „*mă întreb la ce folosește să cunoști natura sălbăticiunilor și a păsărilor și a peștilor și a șerpilor, și în schimb să nu-ți pese să cunoști natura omului?*” – a fost în mod greșit interpretată în sensul de neglijare, de desconsiderare a cercetării științifice. Iată însă că, de fapt, umaniștii manifestau un interes indubitabil față de disciplinele pe care noi le numim „pseudo-științifice”, dar care în realitate intrau, în acea epocă în zona cercetării științifice.

Pe de altă parte, oamenii de știință fac acum apel și la unele metode de cercetare ale umaniștilor, iar umaniștii își dau larg concursul la satisfacerea interesului și nevoilor științifice ale oamenilor de știință. Preocupările se interferează, interesele se intersectează. Astfel, astronomului Regiomontanus i se datorează o traducere latină, riguros filologică, a *Almagestei*, celebrului tratat de astronomie al lui Ptolemeu (sec. II), precum și o expunere a sistemului ptolemeic bazată pe o aprofundată cunoaștere a textelor grecești respective. Iar la ilustrul umanist Lorenzo Valla, studiile umaniste se îmbină strâns cu interesele sale științifice; de unde a rezultat acea operă cu caracter enciclopedic, în două volume, *De expetendis et fugiendis rebus*, în care sunt adunate scrieri științifice necunoscute până la acea dată, ale unor autori greci și latini, ca Hipocrate din Kios, Aristarc din Samos, Heron, Arhimede, Boetiu, ș. a. Să mai adăugăm că, atât Regiomontanus cât și Lorenzo Valla, dar și mulți alți umaniști, au manifestat un interes susținut pentru matematică.

În această nouă optică, în această viziune umanistă, în care viața pământească este apreciată ca o valoare proprie, ca o valoare în sine, „omul și natura vor constitui principalele centre de interes. De aici, cele două tendințe principale ale culturii Renașterii: umanismul și naturalismul. Dacă omul, conceput ca o ființă integrală – corp și suflet – și-a dobândit demnitatea, atunci și natura – lumea lui reală – este demnă să fie cunoscută și admirată”. Dar natura – sursa puterii vitale a omului – „nu era doar obiect de cercetare, ci totodată și de



contemplare și de admirație; nu era doar gândită, ca știința mecanică, ci și trăită, simțită; nu era percepută doar cu mintea, ci și cu inima“ (Simion Ghiță).

Pentru înțelegerea raporturilor dintre poziția umaniștilor și cea a oamenilor de știință, precizarea aceasta este esențială. Pentru că în felul acesta se explică și faptul potrivit căruia, în viziunea umaniștilor, „natura era antropomorfizată și adesea sacralizată“ – cum observa același S. Ghiță. Procesul de antropomorfizare ia forme diferite: fie că în această viziune natura este populată de făpturi umane luate din folclor sau din mitologie; fie că natura este luată – de către artiști și scriitori – ca un „cadru“, investit cu sensuri alegorice, în care se introduc ființe umane; fie, în sfârșit, că asupra naturii sunt proiectate sentimente omenești – în primul rând cele ale însuși autorului – printr-un proces subiectiv de intropatie.

Dar autorul citat mai sus notează și un alt aspect al antropomorfizării naturii: acela potrivit căruia se consideră că la baza tuturor ființelor și lucrurilor ar circula un curent – de aceeași natură ca cel existent în relațiile dintre oameni – de simpatie; sau, dimpotrivă, un curent de antipatie; un sentiment fie de acceptare, fie de refuz, de atracție sau de respingere. „Pe ideea simpatiei și antipatiei ca forțe dominante, precum și pe analogie dintre microcosm și macrocosm se întemeia magia, astrologia, alchimia și alte științe oculte, care erau un fel de științe aplicate ale filosofiei naturii“. În funcție de acest flux de relații și în virtutea lor, printr-o acțiune de atracție sau de respingere se exercită și jocul complex de influențe oculte; joc în care intră astrele, pietrele prețioase (cu respectivele lor „virtuți“), precum și diferitele părți (sau organe) ale corpului omenesc.

În fine, un alt canal prin care s-a realizat o apropiere, o convergență între umanism și cercetarea științifică, – și chiar o certă influență a umanismului asupra progresului științelor (fizico-matematice, biologice și al științelor naturii) a fost canalul platonismului.

Precum se știe, platonismul a fost curentul filozofic dominant în Italia secolelor XV și XVI; țară din care prestigiul acestui curent a iradiat în Occident. Aproape toți umaniștii Renașterii au fost admiratori și adepți ai platonismului, – pe care seniorul Florenței, Lorenzo

1. În acest sens, caracteristică pentru ambianța umanistă și interesul, atracția și relațiile ei cu aceste „pseudo-științe“ este faimoasa școală de medici-magi, dominată de marile figuri de filosofi naturaliști – Cornelius Agrippa von Nettesheim, Girolamo Cardano și Theophrastus Bombastus von Hohenheim (Paracelsus). – Vd. *infra*, cap. *Pseudo-științele Renașterii*.



Casa lui Petrarca din Arquà.

Magnifico, intenționa să-l proclame drept filosofia oficială a republicii florentine. Cealaltă direcție filosofică de mare prestigiu era aristotelismul (în forma averroismului medieval), continuat în perioada Renașterii de școala aristotelică din Padova. – Dar „platonismul, deși era infinit mai vag, mai literar, mai inconsistent din punct de vedere logic decât aristotelismul – și, prin urmare, mult mai departe de mentalitatea științifică, – totuși a fost mult mai fecund pentru dezvoltarea științei moderne decât gândirea peripateticilor“ (Giulio Preti).

Această influență platonică s-a exercitat în cultura timpului în două feluri.

În primul rând, prin faptul că Platon și gânditorii neoplatonicieni nu prezentau doctrine științifice, nici consistente nici angrenate într-un sistem – cum era cazul lui Aristotel; acesta, prin chiar greutatea autorității sale care impunea și pretindea să fie riguros respectată, îi limita sau îi împiedica pe adepții săi să-și afirme o independență de gândire; în timp ce, dimpotrivă, platonicienii Renașterii, cărora nu li se impunea autoritar și dogmatic un anumit sistem sau o doctrină științifică, aveau o libertate deplină să aleagă, să urmeze un drum nou și fecund de gândire științifică.

În al doilea rând, platonismul se dovedea fecund pentru cercetarea științifică prin faptul că Platon (și neoplatonicienii alexandrini sau medievali) le pune la dispoziție adepților săi o anumită



filosofie a naturii, un fel de „metafizică naturalistă“. Potrivit acestei filosofii (explică G. Preti), natura este guvernată din sfera ideilor, imuabile și eterne; sferă ce constituie cugetarea sau logosul divin. De aceea, universul fizic, cu tot caracterul său irațional și haotic, ascultă însă de o lege, de un ritm care introduce în el ordine și armonie; totuși, acest caracter legic rămâne transcendent naturii înseși. Aceasta înseamnă, că omul trebuie să *descopere* aceste legi prin ipoteza, prin supoziția născândă a cercetării empirice: caracterul legic al naturii este secret, este ocult, *nu este dat* omului, și numai experiența, numai cercetarea empirică i-l poate revela.

Așadar, platonismul coincidea cu acea concepție fundamentală a umanismului privind centralitatea omului în natură și capacitatea sa de a imita – prin ingeniozitatea sa și prin tenacitatea operei sale de investigație a naturii – atotputernicia divină. „*Dumnezeu face totul prin înțelepciunea sa. Asemenea Lui, și noi vom putea face tot: nimic nu ne va rezista, nici magia nici farmecele*“ – spunea Paracelsus. Iată deci în ce fel, prin intermediul și cu ajutorul gândirii platonice, curentul umanismului a acționat asupra științei; mai puțin în domeniul științelor naturii – în care prevala tradiția aristotelică – și mai mult în medicină, – știință sensibil influențată de teoriile astrologice și ale alchimiei.

Principala influență însă a platonismului – arată Kristeller (pe care îl urmărim în cele ce urmează) – s-a făcut simțită în științele matematice (apreciate și cultivate și de Platon și de urmașii săi). În acest domeniu al științei cercetătorii recurg acum atât la simbolismul numerelor – adoptat atât de pitagoreici cât și de platonicieni, – cât și la certitudinea (de origine platonice) a conceptelor și propozițiilor matematice. Asemenea convingeri au fost împărtășite și de Nicolaus Cusanus; precum și de Kepler, a cărui cosmologie (incluzând concepția matematică despre Univers, noțiunea de armonie cosmică, credința în simbolismul numerelor și în astrologie) își avea rădăcina în platonismul cultivat și propagat de umaniștii Renașterii<sup>1</sup>.

Toate aceste fapte dovedesc că, – pe căi diverse, în forme diferite și într-o măsură mai mare sau mai mică, – între umanismul Renașterii și gândirea științifică a timpului au existat raporturi

1. Aceeași aversiune față de tradiția aristotelică și aceleași idei de sorginte platonice (certitudinea cunoașterii matematice, pretenția ca natura să fie înțeleasă în termeni matematici, ideea conform căreia primele principii sunt cunoscute și produse de mintea omenească în mod spontan) le regăsim și în gândirea lui Galileo Galilei. Iar mai târziu, în următoarele două secole tradiția platonice va continua să influențeze (în oarecare măsură) și gândirea lui Descartes sau Spinoza, Leibniz sau Kant, Goethe sau Berkeley (*Idem*).

suficient de strânse pentru ca și anumite influențe să fie evidente și să se extindă și în alte domenii. Îndeosebi în a doua jumătate a secolului al XV-lea „întâlnim un număr tot mai mare de juriști, medici, matematicieni, filosofi și teologi de profesie care cultivă studiile umaniste“ – remarcă același Kristeller; care adaugă că, în respectivele domenii, această influență umanistă s-a făcut simțită și prin eleganța atent studiată a utilizării limbii latine; și prin folosirea tot mai frecventă a izvoarelor clasice; și prin o cunoaștere mai adecvată a istoriei și a metodelor ei critice; și uneori prin importanța dată unor probleme noi – cu acea libertate în abordarea lor, caracteristică spiritului pasionat, renovator și inovator, al umanismului.

### Umanism și umaniști

În ansamblul literaturii umanismului nu poate fi identificată o doctrină filosofică anumită, care să fie comună tuturor umaniștilor, – în afară de ideea exaltării omului, a demnității, a capacităților sale creatoare; și de atașamentul devotat față de disciplinele umaniste, prin intermediul și grație cărora ei erau convinși că putea fi reînviată încrederea în valoarea omului, a vieții terestre și a lumii materiale, precum și spiritul civic și funcția educativă a studiului Antichității.

În *studia humanitatis* – disciplinele umaniste cu pietate cultivate acum – se trece mai ușor (dacă nu chiar se omit) peste domeniile științelor pozitive sau ale naturii<sup>1</sup>. În schimb umaniștii au dezvoltat tehnicile criticii filologice și istorice, studiul lor concentrându-se asupra Antichității greco-latine; au studiat ortografia, retorica și gramatica limbii latine (mai târziu, și a limbilor grecești și ebraice), istoria antică și mitologia, arheologia, epigrafia, numismatica, umaniștii Renașterii au scris tratate și dialoguri în care abordează chestiuni de morală (în principal), – apoi probleme pedagogice, politice, chiar religioase; dar care „par a fi cam diletante (opinează, nu fără oarecare exagerare, istoricul culturii P. O. Kristeller), care par a fi lipsite de originalitate, coerență, metodă, substanță...“

Dacă într-adevăr s-ar putea spune, eventual, că umaniștii au fost diletanți în materie de jurisprudență sau de teologie, în schimb este recunoscut faptul că au fost specialiști necontestati în alte domenii – în gramatică, retorică, poezie și istorie, și în general în studiul autorilor greci și latini. „Dar – conchide autorul citat – în

1. Care de altminteri, ca domenii precis circumscrise și cu o riguroasă metodologie a cercetării, se vor constitui și consolida abia în sec. XVII. (Vd. *Supra*, cap. Umanismul și știința).



afară de morală n-au adus contribuții directe în alte ramuri ale filosofiei sau științei<sup>1</sup>.

În ce privește profesiunile pe care le-au practicat, categoria umaniștilor – categorie socială nouă și distinctă în societatea Renașterii, provenind în general din rândurile burgheziei – era constituită în marea ei majoritate din secretari (ai regilor, împăraților sau principilor, ai municipalității, ai Curiei papale sau ai înalților prelați), din preceptori în marile familii (sau și mai modeste), din pedagogi, educatori, profesori în școli medii și universități. Cultura și prestața lor ca „oameni de lume”, buni oratori, versați în retorică, îi indicau și pentru diferite misiuni diplomatice. În centrele tipografice–editoriale prezența lor era indispensabilă, ca traducători, redactori, corectori, etc. Erudiția lor clasică făcea să fie solicitați în diverse posturi importante de conducere în administrație. Prestigiul de care se bucurau îl datorau în primul rând faimei lor de oameni de cultură; motiv pentru care și suveranii căutau să și-i atașeze la curțile lor; mai ales când acești umaniști–poeti îi mai și flatau închinându-le opere sau dedicându-le panegirice encomiastice. – Pe de altă parte, și suveranii înșiși aveau uneori ambiția să le urmeze exemplul și preocupările umaniste, ca Lorenzo Magnificul, Federico da Montefeltro și mulți alții.

În felul acesta umaniștii – conștienți și orgolioși de faptul că ei inaugurează o eră nouă în cultură, în care spiritul este cultivat și eliberat de constrângeri și dogme medievale – căutau să formeze o castă privilegiată, să se distingă vizibil de alții, să disprețuiască contactul cu „vulgul”, să se izoleze de marele public, să se constituie într-o elită a societății, a culturii, într-o aristocrație a spiritului. – Această atitudine dusă de unii până la o dezagreabilă aroganță, îi făcea prea puțin simpatici; mai ales când, în calitatea lor de curteni servili adulatori, nu excludeau nici șantajul<sup>1</sup>; sau când își creau și reputația de irascibili, intratabili, vanitoși, intoleranți, capabili de reacții imprevizibile, vehemente, dezlănțuindu-se în invective cu violențe de limbaj surprinzătoare; ca cele cu care (și exemplul acesta era dat de un faimos umanist!) Poggio Bracciolini îl gratifica pe ilustrul său confrate Lorenzo Valla – la rândul său un polemist foarte

1. Umanistul Fr. Filelfo (1398–1481), care a studiat la Constantinopol cu Chrysoloras și a profestat la Universitățile din Bologna, Florența și Pavia, poet de curte în serviciul familiei ducale Sforza, – în epopeea sa pompos–encomiastică *Sforziada* („*Sphortias*”) introduce episoade cu personaje cărora le dedică elogiuri bombastice, – pe care apoi le schimbă în injurii și invective fiindcă respectivele personaje nu îi plătiseră în prealabil sumele cerute... (În felul acesta Filelfo se arată a fi un precursor al celebrului pamfletar șantajist Pietro Aretino).

violent – cu epitete ca „șarlatan, fanatic și nebun”, „maniac”, „de o tâmpenie înnăscută”, „de o demență congenitală”...



Petrarca (tablou de Joost van Wassenhove, sec. XV).

Să nu se generalizeze, însă. Căci diferit era caracterul (și temperamentul) fiecăruia, luat în parte. După cum, ca autori, diferite erau, firește, și domeniile lor de predilecție.

Îndeosebi istoria s-a bucurat (după filologie) de favoarea multor umaniști; care însă, în scrierile lor istorice referitoare la evenimintele contemporane, nu au formulat interpretări corecte. „Tot imitându-i pe Tit-Liviu, pe Sallustiu sau pe Suetoniu, ei alterează fizionomia epocii pe care pretind să o facă cunoscută și comit adevărate anacronisme” (H. Hauvette). Prețiozitatea simulată și afectarea retorică domină adeseori tonul acestor scrieri, – precum și scrisorile lor, sau amplele poeme epice, epopeile lor encomiastice. În schimb, în genul poeziei ușoare apar și calitățile personale ale autorilor, fie în versurile care păstrează un ton familiar, fie în cele cu caracter



epigramatic (în maniera lui Horațiu sau Juvenal), fie în elegiile erotice în stilul lui Ovidiu, Catul sau Propertiu.

Doi sunt poeții umaniști italieni de limbă latină care merită a fi menționați. Primul – un clasic al poeziei italiene din epoca Renașterii este Angelo Poliziano (1454–94); care ca umanist începe – încă de la vârsta de 15 ani – să traducă *Iliada* în versuri latine, – totodată scriind și o culegere de *Elegii* în limba latină și una de *Epigrame*, în greacă. – Al doilea, Gioviano Pontano (1426–1503), în ale cărui versuri (toate în limba latină) predomină iubirea, dar fără o pasiune puternică sau o profunzime de gândire.

Alți umaniști s-au afirmat cu succes în proza beletristică. Poggio Bracciolini este autorul celei mai de succes opere narative în limba latină din perioada Renașterii: *Facetiae* (anecdote, snoave, vorbe de duh). – Un mare succes de public a avut *Istoria celor doi îndrăgostiți*, de Enea Silvio Piccolomini: un succes cu atât mai remarcabil cu cât această scurtă povestire–nuvelă tipic umanistă ca factură (*De duobus amantibus historia*) conține pagini crude despre plăcerile adulterului, pagini ulterior dezavuate și sever condamnate de autorul lor însuși, devenit între timp papa Pius II... – Comun acestor doi autori umaniști este intenția de a încerca și a adapta limba latină – rezervată de obicei subiectelor grave, solemne, „nobile” – la zugrăvirea unor moravuri contemporane vulgare, chiar licențioase, și la transcrierea în această limbă, a vorbirii vulgare obișnuite, a cuvintelor și expresiilor de pe stradă. – În general, compozițiile scurte în limba latină, în proză ca și în poezie, permiteau folosirea unor elemente din mitologie, sau imagini convențional-idilice, sau ecouri curențe din viața reală; or, aceste aspecte se vor regăsi și în literatura italiană a timpului.

Poezia lirică în limba latină – deși artificioasă, de o eleganță aristocratică factice, sensibil nefirească – își va menține un timp prestigiul, cultivată fiind ocazional chiar de scriitori de talia unor P. Bembo, B. Castiglione sau L. Ariosto; după care însă, va rămâne un prezumțios exercițiu de versificare, un divertisment pentru erudiți. În schimb în proză, limba latină va supraviețui până la o dată relativ recentă, ca o limbă savantă, distinsă, de prestigiu.

## Precursorii

Cum umanismul Renașterii este – ca amploare și importanță, ca semnificație și influență exercitată – un fenomen esențialmente și (aproape) exclusiv italian, iradiind apoi și în celelalte țări europene, schițele de profil ce urmează ale celor mai de seamă umaniști italieni

vor fi în măsură să ilustreze – în mod concret, sugestiv, diferențiat, pe domenii și cu modalitățile specifice proprii ale fiecăruia – temele abordate, și ideile vehiculate de marea mișcare intelectual-culturală a umanismului.

Marele precursor al umanismului este considerat, unanim, **Francesco Petrarca**<sup>1</sup> (precedat, totuși, în acest rol, de A. Mussato). În biografia sa se întâlnesc elemente ce vor fi definitorii pentru umaniștii următoarelor două secole; așa după cum preocupările, ideile, gusturile proprii umanismului le regăsim în scrierile sale în limba latină. Căci toată opera lui Petrarca este (în afară de *Canzoniere* și *Trionfi*) în limba latină: dovadă peremptorie a cultului pentru literele clasice și prin care Petrarca va deveni principalul promotor al culturii umaniste. Entuziasmul, elogiul politic adus Antichității se exprimă și în admirația și prietenia sa pentru Cola di Rienzo – „tribunul poporului” în care vedea pe restauratorul posibil nu numai al libertății și grandoarei republicane romane – pentru ca în felul acesta „*misera Italia*” să devină „*Sacra Italia*” – ci și al renașterii spirituale al unei noi culturi, libere și eliberatoare. – Scopul în care își scrie opera de la care aștepta consacrarea și gloria posterității, poemul amplu *Africa*, în hexametri latini, era o elogiare a triumfului civilizației romane. Poemul – ale cărui surse sunt îndeosebi Cicero și Tit-Liviu, și în care Scipio este văzut drept continuatorul, hotărâtor pentru destinele Romei, al lui Enea, – ilustrează momentul în care Dumnezeu decide destinele omenirii prin victoria Romei asupra Cartaginei, a civilizației asupra barbariei.

Semnificativ pentru profilul său intelectual umanist este și restul operei sale poetice în limba latină. *Bucolicon Carmen*, culegerea de

1. Născut la Arezzo (la 1304, m. 1374) într-o familie florentină de notari, care apoi s-a transferat la Avignon pe lângă curtea papală. A studiat dreptul la Montpellier și Bologna, dedicându-se însă exclusiv studiilor umaniste, – de la 22 de ani intrând în cariera ecleziastică și asigurându-și astfel existența. S-a bucurat de protecția puternicei familii Colonna, devenind secretarul cardinalului Giovanni, fapt care i-a permis să întreprindă numeroase călătorii (în Italia, Belgia, Franța, Germania) pentru a face cercetări fructuoase în arhive și biblioteci, și a întreține legături cu diverși erudiți. A îndeplinit diferite misiuni oficiale, ca secretar sau „orator” (ambasador) al papei pe lângă Curtea din Napoli, sau al ducelui Milanului, Galeazzo Visconti, pe lângă împăratul Carol IV. Evenimente personale mai semnificative din viața sa au fost: dragostea sa de o viață pentru Laura, întâlnirea și prietenia cu Cola di Rienzo, încoronarea ca poet pe colina Capitoliului (1341), perioada fertilă de liniște și creație pe valea provençală Vaucluse, marea prietenie cu Boccaccio, și rezidența sa ani mai îndelungați la Roma (4 ani), la Milano (9 ani), Veneția (5 ani), Mantova, Parma, Padova și în special Arquà.



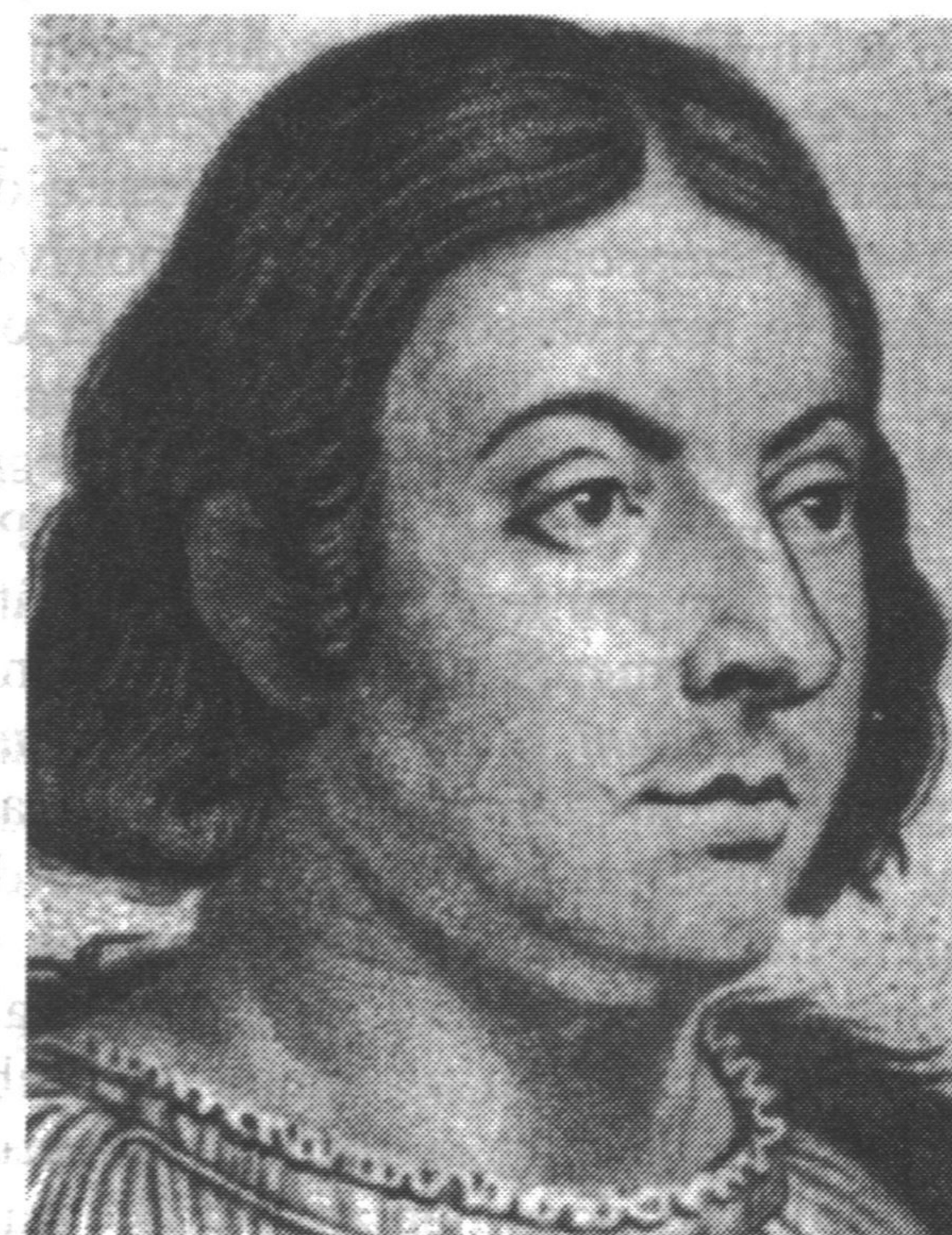
12 egloge în formă de dialoguri dintre poet și un păstor, tratează, într-un cadru alegoric, subiecte în legătură cu viața politică contemporană, cu morala sau cu viața sa personală, intimă. Iar *Epistolae metricae*, cele 67 de epistole în hexametri de tip horatian, conțin informații interesante asupra vieții poetului sau a evenimentelor timpului, dezvoltând teme literare, filosofice, polemice sau ocazionale.

Deosebit de semnificativă pentru caracterul umanistului, una din cele mai frumoase pagini pe care ni le-a lăsat umanismul italian, este scrisoarea prin care Petrarca îi cere lui Giovanni Anchiseo să-i caute câteva cărți:

„...Dar pentru ca tu să nu mă crezi în afara oricărui defect omenesc, află că sunt stăpânit de o patimă insațiabilă, pe care până azi nu am putut, nici nu am vrut să o înfrânez, fiind convins că dorința de lucruri cinstite nu poate fi necinstită. Vrei să știi despre ce fel de viciu e vorba? Nu mă satur niciodată de cărți! Și totuși, am mai multe decât îmi trebuie. Dar cu cărțile se întâmplă întocmai ca și cu alte lucruri: dorința de a-ți procura bani te împinge la avariție... O carte ne stimulează dorința unei alte cărți... Și tu, dacă cu adevărat ții la mine, dă cuiva din prietenii tăi culti această însărcinare: să meargă în întreaga Toscana, să scotocească prin dulapurile preoților și ale altor oameni studioși să vadă dacă găsesc ceva care să-mi potolească setea, – sau să mi-o mărească... Și pentru ca să pui și mai mult suflet, află că am adresat aceeași rugămintă altor prieteni din Anglia, Franța și Spania...<sup>1</sup>”

Fiecare (sau aproape) dintre scrisorile latine – de astă dată în proză – ale lui Petrarca revelează și anticipează teme, idei, atitudini proprii umanismului secolului al XV-lea. Esențială în aceste scrisori este intenția autorului ca și prin corespondența sa să contribuie, într-un fel sau altul, la restaurarea valorilor Antichității. – *De viris illustribus* (operă neterminată), o serie de 24 de biografii ale unor personalități din istoria romană, văzute ca tot atâtea modele de virtute, urmărește un scop evident de edificare morală; gen de scrieri care va fi mult cultivat de umaniștii următoarelor două secole. (Iar faptul că Petrarca aduce în discuție verosimilitatea celor scrise de autorii antici în legătură cu aceste personalități indică intenția autorului de a proceda la o critică istorică). – Aceeași vastă erudiție istorică și aceeași intenție educativă se întâlnește și în *Faptele memorabile* (*Rerum memorandarum*) – un veritabil tratat de morală în care exemplele de virtuți sunt ilustrate cu citate din autori antici, cu anecdote, cu scurte legende și povestiri.

1. Din Fr. Petrarca, *Scrieri alese*. În românește de G. Lăzărescu, Ed. Univers, 1982.



Boccaccio (gravură de Fr. Bolt, după Tizian).

Un caracter general filosofic (dar menținându-se în limitele moralei practice, individuale sau sociale) îl au celelalte opere latine în proză. *Despre viața în singurătate* (*De vita solitaria*) elogiază retragerea din grijile vieții zilnice agitate de ambiții și pasiuni într-o viață retrasă care îi rezervă omului bucuriile spectacolului naturii, ale meditației religioase, ale creațiilor spiritului, studiului dezinteresat al filosofiei și poeziei<sup>1</sup>. – O meditație (inspirată din Sf. Augustin) asupra unei asemănătoare stări de spirit personale este cea intitulată „Viața liniștită a călugărilor” (*De otio religiosorum*). – În „conflictul său tainic cu sine însuși” Petrarca își mărturisește crizele de conștiință, aceleași care au generat și poezia sa, într-un dialog imaginar cu Sf. Augustin (intitulat *De secreto conflictu curarum mearum*). – Un tratat de morală redactat nu într-o formă sistematică, ci ca niște meditații dialogate (interlocutorii fiind virtuți și sentimente personi-

1. Consacrându-se meditației solitare „omul comunică cu sine însuși, cu universul, cu lumea, cu natura, într-o perpetuă conștiință a binelui, frumosului și divinului. Este idealul cel mai pur petrarchesc; și este și poziția cea mai explicită a civilizației umaniste care inițial tindea să se despartă de lumea contemporană și să se transfere în meditația asupra trecutului, în colocvii tăcute și pure cu spiritele antice și cu vocile naturii. Și nu e atât o violentă îndepărtare de realitate și experiență, cât o superioară și o mai pașnică viziune despre sine și despre destinul uman” (S. Battaglia).



ficat în dialog cu Rațiunea) și cu sfaturi de a evita fie ispitele, fie decepțiile soartei, are titlul *De remediis utriusque fortunae*; prin care, arătând inconsistența atât a plăcerilor cât și a durerilor, caută să-l prevină și să-l întărească pe cititor împotriva ispitelor sau deziluziilor pe care i le rezervă soarta. – Celebra operă polemică „Despre ignoranța mea și a multor altora” (*De sui ipsius et multorum ignorantia*) concentrează ironii, atacuri, digresiuni, invective, aluzii personale, din care se degajă concepția lui Petrarca despre cultură ca mediu și îndemn primordial de căutare cât mai intensă a Binelui<sup>1</sup>. – La fel de vehementă ca ton este și „Invectiva contra medicului” (*Contra medicum quendam invectivarum*), în care Petrarca îl sfătuiește pe papa Clement VI să se păzească de medici, pentru care trupul omenesc nu este decât o ocazie de a face pe el experiențe, medicina nefiind decât o artă mecanică demnă de disprețuit, pentru că tratează numai corpul, neglijând total spiritul<sup>2</sup>.

Totuși, din întregul ansamblu al operei în limba latină a lui Petrarca, partea cea mai de preț o formează foarte bogatul său epistolar, prin interesul său documentar, autobiografic sau asupra mediului intelectual al timpului. Multe scrisori fiind refăcute (autorul păstra copia scrisorilor trimise), acestea sunt lipsite de spontaneitate, de tonul imediat comunicativ. În prima din cele cinci categorii în care el le-a împărțit (intitulată *Familiarum rerum*) Petrarca a selectat 350 de epistole adresate unor persoane intime, reale sau fictive, prieteni sau doar celebriți din Antichitate; alte 125 au fost scrise spre bătrânețe (*Seniles*); alte 17, întrucât ating subiecte politice sau religioase, sunt date de autor sub titlul *Sine nomine* (pentru a-i proteja pe adresanți contra unor eventuale neplăceri); a patra categorie (*Variae*), circa 70 de scrisori nerevăzute, neretușate de autor, sunt adresate unor persoane reale; în fine, o *Epistola ad posteros*, o schiță autobiografică, rămasă neterminată.

Scrie Fr. de Sanctis despre marele precursor al umanismului:

„A făcut călătorii lungi și obositoare ca să descopere operele lui

1. Folosind un limbaj de o vehementă pe care nici umaniștii de mai târziu nu o vor evita, opera cuprinde și violente atacuri la adresa lui Aristotel și a „acelei câine turbat de Averroes, care cu o furie divolească, cu lătrături nelegiuite și cu blesteme adunate de peste tot, insultă și ponegrește sfântul nume al lui Hristos și credința catolică”.
2. „Fă-ți meseria ta, mecanică, dacă izbutești să o faci” – se adresează el medicului; „îngrijește trupurile dacă poți, iar dacă nu, ucide-le și pune să ți se plătească pentru crima ta... Dar cum poți îndrăzni un asemenea sacrilegiu nemaiăuzit de a subordona retorica medicinei, pe stăpână slujnicei, o artă mecanică unei arte liberale?”

Varro, istoriile lui Plinius, a doua decadă a lui Tit-Liviu; a găsit epistolele lui Cicero și două dintre discursurile acestuia. Datorăm îndemnurilor și generozității sale cea dintâi traducere din Homer și a câtorva scrieri ale lui Platon. Descoperitor neobosit de codice, Petrarca corecta, adnota, copia; l-a copiat pe Terențiu în întregime [...] Voia o restaurare a Antichității. Și-a încheiat viața scriind epistole adresate lui Cicero, lui Seneca, lui Quintilian, lui Tit-Liviu, lui Horațiu, lui Vergiliu, alături de care trăia tot timpul în spirit”.

Nu cunoștea bine limba greacă și nici „n-a fost niciodată prea familiarizat cu operele sau cu filosofia lui Platon, dar a fost primul erudit occidental care posedă un manuscris grec din Platon, care îi fusese trimis de un coleg bizantin, – și în atacul său contra autorității absolute de care se bucura Aristotel, el a fost printre filosofi timpului cel care măcar s-a folosit de numele lui Platon” (P. O. Kirsteller); și prin aceasta, preanunțând predilecția umanismului pentru doctrinele platonice. Spre deosebire de contemporanul său Dante<sup>1</sup>, admirator al lui Aristotel, Petrarca prefera învățătura lui Platon și Cicero, care însemna o reformă morală, o reînnoire spirituală a omului și societății, în sensul ideilor și aspirațiilor secolului următor. În același înțeles și în același spirit Petrarca, dezvoltând pe larg tema vieții active, revendică pentru aceasta un loc egal cu cel al virtuții contemplative. Individualismul chiar exacerbat – notă distinctivă a umanismului – se exprimă la Petrarca și în dorința sa aprinsă de faimă, de celebritate<sup>2</sup>. – Tot în spiritul umanismului Quattrocentist (sec. XV), și preanunțând noul tip de religiozitate al acestuia, este caracteristicul său „umanism creștin”<sup>3</sup>. „Petrarca recomanda, mergând pe urmele lui Lactanțiu și al Sf. Augustin, să fie legate laolaltă *studia humanitatis* cu *studia divinitatis*, spre a se construi în felul acesta o *pia philosophia*” (E. Garin).

În schimb, Petrarca lovește cu dispreț în științele naturii când acestea sunt cultivate în detrimentul cunoașterii omului: „La ce poate sluji cunoașterea fiarelor și a păsărilor și a peștilor și a șerpilor, dacă nu cunoaștem și nici nu ne pasă să cunoaștem natura omului, dacă nu știm de ce ne-am născut, de unde venim și încotro ne ducem?” Pentru Petrarca, noua filosofie, care va fi cultivată în

1. La moartea lui Dante, Petrarca avea 17 ani (iar Boccaccio, 8 ani).
2. „Eu nu mă gândesc să devin zeu pentru a câștiga veșnicia și a îmbrățișa Cerul și Pământul. Mie îmi este de-ajuns *gloria omenească*: la aceasta râvnesc și, muritor cum sunt, nu doresc decât lucruri muritoare”.
3. „A-l cunoaște pe Dumnezeu este fără îndoială adevărata și suprema filosofie” – scrie Petrarca (vd. *supra*, cap. *Umanismul și religia*).



următoarele secole ale umanismului, înseamnă primordiala necesitate de a te regăsi pe tine însuși, de a-ți scruta și analiza propria viață interioară, de a redescoperi în tine propria umanitate, pentru ca în felul acesta oamenii să se regăsească între ei, într-o adevărată solidaritate umană<sup>1</sup>. „*Ceterorum hominum charitas*, iubirea de aproapele – iată care este pentru Petrarca stimulentele și scopul acestor *studia humanitatis*“ (*Idem*).

**Giovanni Boccaccio**<sup>2</sup>, ca latinist nu era la înălțimea lui Petrarca; în schimb avea asupra acestuia avantajul că îl putea citi pe Homer în original. „*Este orgoliul meu – scrie el, – este gloria mea faptul de a mă fi servit, primul între toscani, de poezii scrise în limba greacă... Eu am fost, fără nici o îndoială, cel dintâi care am adus în Etruria (= Toscana, n. n.), pe cheltuiala mea, operele lui Homer și cele ale altor câțiva greci. Pe lângă aceasta, eu am fost cel care s-a îndeletnicit cu lectura publică a poemelor lui Homer*“.

Într-adevăr, Boccaccio învățase limba greacă de la un calabrez pe care l-a găzduit în casa sa timp de trei ani (și care aici a făcut și prima traducere în latină – o traducere foarte slabă de altfel – a *Iliadei* și *Odiseei*). Dar înainte încă, la vârsta de 23 de ani, în mediul de studiu napolitan își începe cariera de poet și narator în limba „vulgară“ (cu un voluminos roman – *Filocolo*), ceea ce îl va situa pe loc de frunte în literatura italiană a timpului. Aceasta însă nu i-a întrerupt preocupările intense de studiu a lumii antice și redactarea unor opere în limba latină, care s-au bucurat de un îndelungat succes public.

Prima dintre acestea (scrisă între 22–27 de ani) – *De caribus virorum illustrium* – este o compilație de „pățanii“ ale unor personaje celebre (de la Adam până la unii contemporani), biografii

1. La Petrarca, dragostea de patrie și iubirea de aproapele sunt strâns legate între ele. De aceea, „descoperirea propriului său suflet a însemnat totodată și cucerirea unei legături mai solide cu oamenii. În numele acestei legături el a vibrat cu un intens entuziasm patriotic la apelul lansat la Roma de Cola di Rienzo pentru o *renovatio* a «Sfintei Italii»“ (*Idem*).

2. Viața lui Boccaccio (1313–1375) a fost mai modestă și mai puțin agitată decât a contemporanilor săi Dante și Petrarca. Născut la Certaldo (Toscana), fiul natural al unui agent bancar, refuză să urmeze profesiunea tatălui său. Trimis la Napoli de tatăl său la vârsta de 17 ani, studiază cu asiduitate clasicii latini sub îndrumarea străluciților erudiți de la Curtea napolitană. Reîntors la Florența, îndeplinește diferite misiuni oficiale ca trimis al municipalității la Avignon, Roma, Prato, pe lângă Ludovic de Bavaria, etc. Consacrându-se studiului și scrisului, casa lui din Certaldo (intrat în ordinele minore, a primit beneficii ecleziastice) a devenit un cunoscut loc de întâlnire al umanistilor.

anecdote în genul celor ale lui Suetoniu, dar narate de Boccaccio în scop moral-didactic, spre a ilustra nestatornicia soartei și întâmplările nefericite cauzate de păcatul orgoliului. – *De claris mulieris*, un pandant într-un fel al operei anterioare, este de asemenea o lucrare în același timp prin excelență narativă, dar și de erudiție; o vastă compilație enciclopedică aducând în scenă 104 figuri de femei celebre pentru virtuțile sau, dimpotrivă, pentru viciile lor, începând cu Eva și terminând cu regina Giovanna a Neapolului, contemporana lui Boccaccio. Pentru nota lor de frivolitate – dar și de adevăr omenesc, în genul *Decameronului*, – aceste scurte biografii au cunoscut o mare răspândire. – În ambele opere se recunoaște imediat modelul și influența marelui său prieten, Petrarca; la fel ca în *Bucolicum Carmen*, culegerea de 16 egloge pastorale cu caracter alegoric și având o mare varietate de subiecte, de la cele de natură intim-personală la cele din viața Curții napolitane.

Pe lângă cele 24 de epistole rămase de la Boccaccio (scrisori care își păstrează un cert interes cu privire la ideile sale politice) și în afară de *De montibus, silvis, frontibus, lacubus, fluminibus* – un fel de manual sau dicționar geografic și istoric, schematic dar a cărui originalitate constă în faptul că reprezintă prima încercare de dicționar geografic conceput ca sursă filologică pentru lectura clasicilor, – opera cea mai importantă a lui Boccaccio ca precursor al curentului umanist este eruditul tratat (în 16 cărți) de mitologie greco-romană tratând despre nașterea zeilor păgâni: *De genealogiis deorum gentilium*. În acest vast repertoriu autorul fixează cu exactitate (și cu toată rigoarea filologică posibilă la acea dată) conținutul miturilor clasice, antice, confruntându-le cu repertoriile medievale și încercând să le dea o interpretare critică. Pentru el „mitul este o fabulă poetică, în dosul căreia se ascunde un adevăr spiritual, moral sau religios... Fabula este în același timp vălul și simbolul unui adevăr profund“ (Laffont Bompiani). – Opera s-a bucurat de un succes excepțional, timp de trei secole.

## Umaniștii italieni

Primul și cel mai înzestrat discipol și continuator al umanistului Petrarca a fost **Coluccio Salutati** (1331–1406). A studiat dreptul cu renumiții juriști, magistri ai Universității din Bologna, exercitând apoi timp de 15 ani profesiunea de notar. După care, a îndeplinit funcția de cancelar al comunelor (orașe) Todi și Lucca; pentru ca, la



vârsta de 44 de ani, să fie numit cancelarul Senioriei Florenței, – funcție căreia i se va devota mai bine de 30 de ani.

În ansamblul lor, operele lui Salutati – tratând despre viața laică și religioasă (*De saeculo et religione*), despre destin (*De fate, fortuna et casu*), sau despre rolul educativ-formativ pe care, spre deosebire de științele naturale, îl au doctrinele morale (*De nobilitate legum et medicinae*), – urmăresc să demonstreze că studiile umaniste, *studia humanitatis*, au nu numai rolul de a instrui intelectul, ci și de a educa voința și de a stimula simțul responsabilității morale, pentru ca în orice împrejurare omul să aleagă calea binelui, – atât în viața sa privată, cât și în viața publică („*Cele două lucruri mai de preț care există pe pământ sunt patria și prietenia*” – scrie el). Căci la Salutati, viața personală, de studiu și meditație, și apelul de participare la viața politică apar strâns legate între ele: omul învățat, omul înțelept nu este omul solitar, ci acela care trăiește în mijlocul tumultului vieții. De unde – lauda vieții active: o atitudine atât de caracteristică mentalității umaniste. „*Să nu crezi că fugind de lume și închizându-te într-o mănăstire urmezi calea desăvârșirii*” – scrie Salutati într-o epistolă. „*Fugind de lume poți să te prăbușești din înălțimile cerului pe pământ; în timp ce eu, rămânând în mijlocul treburilor pământești, îmi voi putea înălța inima de la pământ spre cer. Îngrijindu-te de toate cele trebuincioase, fiind de folos altora, îngrijindu-te de familie, de copii, de rude, de prieteni, de patrie, care cuprinde tot, nu poți să nu-ți înalți inima către cer și să nu fii plăcut lui Dumnezeu*”.

O viață pasivă, trăită doar în contemplație și meditație, nu o pretinde nici chiar religia, care, în realitate, înseamnă acțiune, muncă, luptă: „*Religia este drumul aspru și greu al virtuții... Este chinuitorul drum al luptei, care duce spre portul salvator al păcii și liniștei... este drumul aspru și greu care duce, printre stâncile acestei lumi, la plăcuta odihnă a cerului*” (*De saeculo et religione*). – Primatul voinței, al vieții active, al conexiunii dintre *Studia humanitatis* și viața civilă, dintre *Studia humanitatis* și *Studia divinitatis*; reflecțiile asupra condiției umane, asupra destinului și conduitei sale private și sociale, constituie premisele umanismului lui Salutati.

În „Înțelesurile alegorice ale muncilor lui Hercule” (*De sensibus allegoricis fabularum Herculis*) – în care autorul continuă ultimele două cărți din *Genealogia zeilor păgâni* a lui Petrarca – eroul mitologic devine simbolul stoic al vieții active și al luptei contra pasiunilor oarbe. În sprijinul acestei lupte vine și poezia, în speță



Pico della Mirandola (anonim, sec. XV, Uffizi).

poezia clasicilor antici, căreia îi revelează adevărul profund al vieții interioare și al personalității morale. Dar cunoașterea aceluia îndepărtat trecut și a operelor autorilor antici nu înseamnă doar o anacronică reînviere a trecutului, ci mai cu seamă o reînnoire spirituală a individului și a societății; este tocmai ceea ce vor urmări și marii umaniști care vor urma. Pentru Salutati poezia înseamnă umanul și divinul, toate filosofile și toate științele, – pe care însă le și depășește, poezia fiind divinatoare, spirituală și alegorizantă. Poeții trebuie considerați și ei profeti, pentru că și ei evocă trecutul și prezic viitorul.

Salutati este cel care introduce în sfera de idei, de probleme și de discuții a umanismului, teoria statului și a guvernării, dovedind o bine articulată gândire politică. Într-un tratat asupra tiraniei, scris sub formă epistolară: *De tyranno*, Salutati procedează la o analiză critică și istorică a problemei, a aspectelor sale juridice și sociale, anticipând în felul acesta *Principele* lui Machiavelli. (Un guvern este legitim dacă este o emanație a voinței populare; legitimitatea unei guvernări pretinde în principal justiție și respectul legilor; dacă principele guvernează împotriva dreptății și justiției el cade în tiranie; tiranicidul este legitim când suveranul este nedrept, tiran și urât de popor; dar când poporul îl iubește pe suveranul tiran, tiranicidul nu mai este legitim – și, în acest caz, poporul nu este demn de libertate). – Teoria politică a lui Coluccio Salutati este de



inspirație democratică și fondată pe o bună cunoaștere atât a dreptului roman, cât și a normelor juridico-politice din timpul său.

Dar opera cea mai importantă a lui Salutati ca umanist este *Epistolarul* său. Corespondența sa atât cea oficială cât și cea privată explică și justifică renumele de care cancelarul florentin s-a bucurat atât în Italia cât și în alte țări; scrisorile sale (s-au păstrat 325) sunt adresate unor corespondenți din Italia<sup>1</sup>, Franța, Germania, Spania, – spre a le stimula interesul pentru studiul Antichității, a le cere sau a le da informații, ori a le cere să îi trimită manuscrisele operelor unor scriitori clasici greci sau latini. Inspirat de cel al lui Petrarca, *Epistolarul* lui Salutati, care se extinde pe o arie internațională – constituind deci, într-un fel, un adevărat „cerc internațional de studii“, de cultură – este un document de un interes deosebit privind ambianța intelectuală din timpul zorilor umanismului<sup>2</sup>. Dar în primul rând pune în evidență aportul personal al lui Coluccio Salutati la procesul de constituire a curentului umanismului. „Exhumarea «clasicilor», căutarea și descoperirea de vechi codice, cercetarea operată asupra textelor, descoperirea lecturii corecte, discuțiile asupra variantelor textului, metoda exegezei, valorile morale ale lecturii și interpretării, sunt cheile inteligenței umaniste pe care Salutati a perfecționat-o și a transmis-o secolului al XV-lea“ (S. Battaglia).

Toscanul<sup>3</sup> născut la Arezzo, **Leonardo Bruni** (1370–1444) este, în ordine cronologică, primul istoric dintre marii umaniști. A făcut studii de jurisprudență, a studiat limba și literatura greacă cu marele Chrysoloras, a fost discipolul preferat al lui Salutati care – mai în vârstă cu aproape 40 de ani – l-a onorat cu prietenia sa. A fost numit de papa Inocențiu III secretar apostolic, în care calitate a participat la Conciliul din Konstanz. Și-a scris memoriile (*Commentarii*), relatând evenimentele la care a participat<sup>4</sup>. De o importanță

1. Printre acești corespondenți sunt și personalități ca papii Bonifaciu IX, sau Inocențiu VII; mari seniori ca Francesco Gonzaga sau Carlo Malatesta; umaniști ilustri ca Boccaccio, Fr. Landini, Filippo Villani, Luigi di Marsigli, etc.

2. Într-un mic tratat (*Lucula Noctis*), scris în ultimul an al vieții, „Salutati repetă, în mod subliniat, îndatorirea intelectualului de a se angaja într-o activitate educativă laică, emancipată din punct de vedere rațional și îndreptată în întregime spre o învățătură de mare toleranță mentală“ (S. Battaglia).

3. După Dante, nu numai marii artiști și scriitori au fost (în majoritate) toscani, ci și marii umaniști italieni – Petrarca, Boccaccio, Salutati, Bruni, Poggio Bracciolini, ș. a.

4. „*Commentarii rerum suo tempore gestarum* este poate evenimentul cel mai important al istoriografiei din Quattrocento“ (*Idem*).



Tizian: „Venus și Amor“ (Uffizi).

primordială este „Istoria Florenței“ – până în 1402 (*Historiarum florentini populi*), oraș care l-a onorat acordându-i cetățenia de onoare, considerându-l ilustrul Tit-Liviu al său. Ca erudit elenist, Bruni a tradus mult din Platon (*Faidon, Gorgias, Apologia, Criton* și o parte din *Banchet*) precum și din Aristotel (*Etica Nicomahică, Economia, Politica*).

Temperament calm, pașnic, moderat, echilibrat, lipsit de turbulenta sensibilitate și agresivitate proprie multor umaniști, Bruni era convins că scopul unei educații umaniste este formarea unui om complet și unui caracter integru. „Întreaga sa viață a meditat asupra destinului istoric al marelui său oraș toscan, inspirându-se din doctrinele etico-politice ale tradiției clasice și căutând să concilieze libertatea statului republican cu structura unui „polis“ aristocratic“ (*Idem*). I s-a reproșat, de către Machiavelli, că în *Istoria Florenței* ar fi omis evenimentele interne ale orașului; „dar Bruni nu se limitează doar la acțiunile militare și la politica externă a Florenței, ci examinează și evoluția constituției și organizării interne, cu o metodă și cu o facultate de sinteză cu totul remarcabile“; încât se poate spune că această operă „pune capăt glorioasei epoci a cronicilor, și inaugurează era istoriilor“ (Lafont Bompiani). – Nu e mai puțin adevărat că în operă prevalează decorul stilistic și clasicizant. „Paginile lui, la fel ca cele ale altor umaniști naratori de istorie politică, aspiră a fi monumente de retorică, mai degrabă decât ca un



document critic. Va trebui să îi așteptăm pe Machiavelli și Guicciardini pentru a vedea restaurată critica istorică în poziție de cercetare dialectică de conflicte reale“ (S. Bataglia).

O semnificație a parte au cele două *Dialoguri* (indicate de critică: *Dialogus I* și *Dialogus II*); în care Bruni – la o dată când o aripă dreaptă a umanismului clasicizant se pronunța, foarte energic, pentru o adoptare radicală a limbii latine, a introducerii nediscriminate și pletorice de cuvinte docte luate direct din opere latine, în detrimentul termenilor existenți în toscană și deci a unei literaturi în limba „vulgară“, în italiană, – Bruni ia apărarea (în *Dialogus II*) a marilor creatori anteriori ai marilor opere literare în limba națională. Atitudinea moderată, intervenția rațională a unei personalități de reputația lui Leonardo Bruni, temperând rigorismul umaniștilor intransigenți, a făcut posibilă afirmarea atât de strălucită – chiar în rândurile unor umaniști de talia unor Poliziano, Alberti, L. Pulci sau Sannazaro – a limbii „vulgare“; și prin aceasta, apariția unor adevărate capodopere ale literaturii italiene.

Discipol și protejat al lui Coluccio Salutati, prieten și admirator al lui Leonardo Bruni, **Poggio Bracciolini** (1380–1459) – a cărui vastă operă este în întregime în limba latină – este un temperament și un caracter diferit radical de al acestora. Se diferențiază de aceștia și prin multitudinea genurilor abordate – de la filologie și lingvistică la pamflete și invectivă, de la dialog și epistolografie la anecdotă și comentariul umoristic. „Nu există un accent caracteristic al umanismului care să nu se regăsească în Poggio“ – observă E. Garin. Cel mai plin de umor dintre umaniști a fost și cel mai pasionat căutător și mai norocos descoperitor de o mulțime de codice conținând texte clasice necunoscute încă. Deși intrat în lumea ecleziastică (în ordinele minore) era și cel mai decis adversar al oricărui fel de asceză; dimpotrivă, înzestrat cu o sensibilitate de o rară prospețune și spontaneitate în fața oricăror forme ale vieții, era un epicureu integral, o fire foarte sociabilă, optimistă, permanent atras de farmecele sexului frumos (s-a căsătorit la 56 de ani cu o tânără de 18, care apoi i-a dat 6 copii...).

Remarcat și foarte apreciat de Salutati (pentru care, la 20 de ani, transcrie un codice), este numit în cadrul administrației pontificale, unde se ocupă de căutarea și copierea de codice antice. În 1414 papa Giovanni XXIII îl ia ca secretar al său la Conciliul din Konstanz, unde Poggio își formează mentalitatea de intelectual cosmopolit:



Poggio Bracciolini (portret de Luciano Veneto).

călătorește mereu explorând bibliotecile mănăstirilor și episcopilor din Italia, Elveția, Germania, Franța, Anglia, mereu în neobosită căutare de codice necunoscute ale autorilor latini; și descoperirile sale – comparabile doar cu cele ale lui Aurispa<sup>1</sup> în domeniul literaturii grecești – sunt de-a dreptul senzaționale: operele capitale ale lui Quintilian (*Instituția oratoriei*), Cicero peste 20 de discursuri, Lucretiu (*Despre natura lucrurilor*), Vitruviu (*Despre arhitectură*), Columella (*Despre agricultură*), douăsprezece comedii necunoscute ale lui Plaut, etc.<sup>2</sup>. – După o perioadă de 5 ani petrecută în Anglia (ca secretar al episcopului de Winchester), dezamăgit de mediul și de

1. Giovanni Aurispa (1369–1459) a studiat limba și literatura greacă la Constantinopol; după care, a desfășurat o prestigioasă activitate didactică la Veneția, Verona, Ferrara, Milano, Florența și mai ales la Bologna. A descoperit numeroase codice conținând manuscrise ale celor mai importante opere ale lui Eschil, Sofocle, Platon, Xenofon, Plutarh, Diodor, și o culegere de panegiristi latini.

2. Pe lângă aceste descoperiri, renumitul librar contemporan și biograf Vespasiano da Bisticci mai enumeră numeroase altele care i-au sporit faima lui Poggio – Valerius Flaccus (*Argonauticon*), Aulus Gellius (*Noctium Aticarum*), Statius (*Silvae*), Frontinus (*De aquis*), Eusebius (*De temporibus*); la care se mai adaugă Lactanțiu (*De utroque homine*), Vegetius (*Epitoma rei militaris*), diverse texte de Cassiodor, Tertulian, Ammianus Marcellinus, etc.



sărăcia bibliotecilor, se reîntoarce la Roma, reluându-și postul de secretar al papei, – și unde îl pasionează acum cercetările de arheologie romană, colecționând cu aviditate statui antice și epigrafe; domeniu în care, cu rigoarea filologului competent, corectează și erorile de interpretare ale altora (ca, de pildă, afirmația lui Petrarca, potrivit căruia piramida lui Cestius ar fi mormântul lui Remus!)

Mediul Curiei pontificale îi este propice și pentru a-și continua căutările de codice necunoscute, a traduce în latină câteva opere fundamentale ale unor autori greci<sup>1</sup>, a-și scrie dialogurile, polemicile, pamfletele sau operele morale; dar și pentru a colecționa și a consemna în scris anecdotele debitate și savurate în acest mediu – faimoasele *Facetiae*. – La vârsta de 73 de ani este numit cancelar al Florenței, calitate în care va rămâne șase ani (până la sfârșitul vieții), timp în care va scrie *Historiae populi florentini*, continuând *Istoria* lui Bruni, dar luându-și ca model pe Salustiu (istorie care, prin stilul său vivace, incisiv, de efect, amator de anecdote și amănunte surprinzătoare, era mai potrivit caracterului și temperamentului său).

Pe lângă câteva scurte tratate de morală în care preferă forma dialogului (*De nobilitate*, sau *De infelicitate principum* – despre ingraturul destin al principilor și despre corupția de la curtea lor; sau *De varietate fortunae* – în care reia tema naturii distrugătoare a timpului, tratată și de autorii antici Lucrețiu, Horațiu, Vergiliu, Cicero, Propertiu, Seneca, ș. a.), majoritatea operelor lui Poggio, prin faptul că fac încontinuu referință la mediul și la viața contemporană, au un permanent caracter satiric, polemic. În acestea, Poggio nu evită nici invectiva violentă – fie ca atac la persoană (de pildă: nu mai puțin de cinci discursuri – *Orationes* – contra lui Lorenzo Valla, la care acesta și răspunde de trei ori); fie invective cu adresă generală: contra mincinoșilor și impostorilor (*De miseria humanae conditionis*), contra ordinilor călugărilor cerșetori, franciscani și dominicani *De hypocritas*<sup>2</sup>; contra denunțătorilor de profesie (*Invectio in delatores*), a magistraților (*Invectiva in fidei violatores*), contra

1. *Cyropedia* lui Xenofon, *Istoriile* lui Diodor din Sicilia, sau *Asinus*, dialogul lui Lucian din Samosata.

2. „...acești neciopliți și ipocriți paraziți, care umblă tot timpul vânând o mâncare bună, fără să lucreze nimic și fără să se ostenească deloc, sub pretextul religiei, predicând doar altora sărăcia și disprețuirea bunurilor pământești“.

preoților și a înaltei ierarhii eclesiastice (*In proelatos*)<sup>1</sup>. – În mâna lui Poggio, invectiva devine – prin vigoare și agresivitate, prin îndrăzneala polemică și stilul îngrijit – un adevărat gen literar. „Era foarte vehement în invectivele lui, încât nu exista nimeni care să nu se teamă de el“ – atestă Bisticci.

Dacă nota comună acestor scrieri este violența limbajului (căreia, de altfel, i s-a răspuns pe același ton nu numai de către preopinenți, ci și de personalități cu o ținută de o distincție impecabilă, ca Poliziano sau Erasm)<sup>2</sup>, în schimb paginile de admirabilă proză – pagini dintre cele mai frumoase în limba latină pe care ni le-au lăsat umaniștii italieni – sunt (pe lângă *Facetiae*) cele cuprinse în corespondența sa, foarte vastă, tratând subiectele cele mai diverse<sup>3</sup>. „Scrisorile lui Poggio sunt poate cele mai fascinante din secolul său, cu siguranță cele mai răspândite de-a lungul secolelor“ (E. Garin).

Între acestea, mereu citate și foarte caracteristice pentru profilul moral al autorului sunt scrisorile adresate prietenilor săi Niccolò Niccoli și L. Bruni. În descrierea lui Poggio, spirituală și de o elegantă ironie agrementată cu fugare aluzii mitologice, lumea multicoloră a stațiunii balneare la mare modă Baden trăiește (tabloul este foarte viu, savuros, realist) o viață euforică de libertate, de aventuri, de plăceri, încât scrisoarea pare a fi – cum o considera E. Garin: „un fel de manifest întru lauda vieții, a amorului liber, a bucuriei, a plăcerii, a veseliei“. – Iată câteva fragmente, unice în genul lor și, în orice caz, cât se poate de semnificative pentru acest aspect esențial al bucuriei, al filosofiei de viață a umanismului renascentist:

„E amuzant să vezi bătrâne zaharisite și în același timp să vezi și fete tinere intrând goale în apă de față cu bărbații, arătându-și

1. De altfel atitudinea anticlericală, cvasigenerală, era comună umanismului laic exprimată în cunoscute texte polemice, precum cele ale lui Bruni (*Oratio adversus hypocrisim*), C. Salutati (*De saeculo et religione*), L. Valla (*De professione religiosorum*), – sau în disputa lui Fr. Filelfo contra Sf. Bernardino di Siena!

2. Angelo Poliziano despre Poggio: „Cea mai mare calitate a sa este de a vorbi de rău pe toată lumea“. Iar Erasm: „Poggio Bracciolini este un om rău (rabula – „dulău“), un orator prost și ignorant, până acolo încât să nu fie demn a fi citit (chiar dacă i-ar lipsi vulgaritatea), și atât de vulgar (reiiciendas) încât nu se poate să nu îi fie antipatic și nesuferit oricărui om cumsecade (tam esset a bonis viris)“.

3. Singurul dintre umaniști, Poggio a scris și *Modus epistolandi* – un interesant manual de epistolografie.



vederii toate părțile corpului; de multe ori te pufnește râsul privind acest spectacol nemaipomenit care mă făcea să mă gâdnesc la jocurile florale din Antichitate, și în sinea mea admiram simplitatea acestor oameni cărora nu le păsa și nu vedeau nimic rău în lucrurile astea... În unele băi, bărbații stau împreună cu femeile, fie că sunt rude fie că sunt numai prieteni; în fiecare zi intră în baie de trei sau de patru ori, petrecându-și aici cea mai mare parte a timpului, cu cântece, petreceri, dansuri, și e un lucru foarte frumos să vezi fete de măritat splendide și la chip și înfățișare, asemenea unor zeițe... și care în joaca lor își descoperă părțile cele mai ascunse ale trupului. Și să vezi cum își aruncă una alteia coroane de flori în felurite culori, cu care își împodobesc capul în timp ce se îmbăiază... „ – Nu scapă de ironiile umanistului nici oamenii Bisericii: „Aici se află și fecioare vestale, sau mai bine zis florale; aici abați, călugări, frați, preoți, petrec într-un desfrâu mai mare ca de obicei, uneori făcând baie la un loc cu femeile, fără să se sinchisească câtuși de puțin de condiția lor de oameni ai Bisericii. Toți au în minte un singur lucru: să fugă de tristețe, să caute bucuriile, să nu se gândească la nimic altceva decât să trăiască liniștiți și să se bucure de plăcerile vieții“.

Nu este, în această vivace descriere o condamnare (improbabilă) a frivolității și (eventual) a imoralității, ci stăruie aici și umbra unei meditații epicureice, hedoniste asupra condiției umane, a unei lumi ahtiate doar de bogăție: „Cât invidiez această pace și cât detest perversitatea sufletului nostru care ne face să ne gândim doar la câștig, la plăceri, – și scotocim cerul și pământul și marea pentru a scoate din ele numai câștig și nu suntem niciodată mulțumiți de cât câștigăm... Aceia însă se mulțumesc cu puțin, trăiesc de la o zi la alta; toate zilele lor sunt zile de sărbătoare; nu doresc zile de bogății, care nu vor veni niciodată; se bucură fiecare după posibilitățile sale și nu se tem de viitor...“

Cealaltă scrisoare (adresată lui Bruni) are un caracter diametral opus. Este o excepțională, emoționantă descriere a procesului care a avut loc la Konstanz, și care a dus la arderea pe rug – la fel ca Jan Hus – a celui alt condamnat de Conciliu pentru erezie, Ieronim din Praga. În această scrisoare – un implacabil rechizitoriu contra corupției, gravei vinovății și cruzimii clerului – Poggio își exprimă simpatia și admirația pentru vasta cultură a lui Ieronim și îndeosebi pentru sublimul curaj cu care a înfruntat cu atâta stoicism moartea; un document care a circulat apoi în toată Europa ca un act de acuzare contra intoleranței religioase și a persecutării ereticilor,

impresionant prin tonul său patetic<sup>1</sup> – Și ca un revers al intoleranței religioase, vehemența lui Poggio invectivează din nou ipocrizia în special a acelorasi oameni ai Bisericii<sup>2</sup>.

Umanismul lui Bracciolini rezidă pe o sensibilitate realistă ce ar putea fi apropiată de cea a lui Boccaccio. În micile sale tratate de morală, ideile și lecția morală capătă concretețe prin evocarea realistă a persoanelor, faptelor, situațiilor adevărate ale vieții contemporane. Sunt calități cu totul remarcabile de narator atestate de *Facetiae*, operă elaborată de-a lungul a 20 de ani, o culegere de 273 de scurte istorioare, anecdote, momente, glume (echivalentul mai potrivit al titlului ar fi „Vorbe de duh“). În fond, cartea este un fel de jurnal în care autorul, criticând instituții, tipuri și moravuri, consen-nează glumele în majoritate picante, multe triviale, culese din sălile și culoarele Vaticanului, colportate de chiar funcționarii pontificali, colegi de serviciu ai lui Poggio, care se amuzau cu asemenea glume, sarcasme și ironii, pe seama preoților, cardinalilor și chiar a papei. (În mediul umaniștilor se preferau și astfel de momente licentioase). Toate aceste „Vorbe de duh“ sunt redactate într-un stil concis, cu vervă și un umor irezistibil. Lipsite de orice intenție didactic-moralizatoare, singurul scop urmărit este acela de a distra. Violent atacată de Biserică pentru caracterul său indecent, chiar obscen (*opus turpissimum, spurcitiarum opus*), cartea s-a bucurat – chiar de la apariție și continuând în secolele următoare – de un excepțional succes european<sup>3</sup>.

În prima jumătate a secolului al XV-lea, **Lorenzo Valla** (1407–57) se afirmă ca cel mai original, mai personal gânditor dintre umaniști. Descendent dintr-o familie care numărase mai mulți membri cu înalte funcții la curtea pontificală, Valla își propune ca

1. „O, om demn între oameni de veșnică amintire! Firește că nu înțeleg să-l laud pentru ceea ce a putut să gândească împotriva Bisericii, dar îl admir pentru marea știință și elocința lui... Om deosebit peste cât se poate spune! I-am văzut cu ochii mei sfârșitul, i-am urmărit toate mișcările, gesturile, acțiunile, comportarea. Dacă s-a comportat ca un eretic, în schimb a murit ca un filosof!“

2. „... Și să nu-mi vorbești de anumiți măscărîci fărnici, neciopliți și bătărași, care umblă tot timpul după mâncare și băutură fără să muncească, să trudească, să asude, – doar cu scuza religiei, predicând altora sărăcia și disprețuirea bunurilor lumesti, în timp ce ei câștigă minunat! Nu cu aceste larve de oameni care trăiesc pe spinarea noastră fără să facă nimic vom întemeia noi orașele“, etc. (De avaritia).

3. În următoarele trei decenii (1470–1498), opera a fost reeditată nu numai în Italia (la Roma, Veneția, Milano), ci și la Nürnberg, Louvain, Lyon, Paris, Londra, Anvers, Basel, Leipzig, etc.



prin opera sa de gramatician și filolog să contribuie la „a reda credinței creștine greutatea, prestigiul înțelepciunii antice, de a reda puritatea lor originară cărților biblice corupte de copiii infideli, incorecți sau ignoranți, și de a arăta învățaților calea creștinismului adevărat” (Giulio Vallesse). În cartea sa de tinerețe *Despre plăcere* (în original: *De voluptate ac de vero bono*, scrisă la 24 de ani), „o adevărată profesiune de credință a unui spiritualist creștin” – cum a fost numită, – el compară creștinismul cu stoicismul și cu epicureismul, concluzia sa fiind că „adevăratul bine, așa cum îl înțelege creștinismul este departe de a avea răceala abstractă și contra naturii a gândirii stoice, și ține seama de slăbiciunea omenească, nu în sens epicurean, ci orientat spre fericirea veșnică”.

După ce predă un timp retorica la Universitatea din Paris și în așteptarea (care s-a dovedit zadarnică) de a fi numit secretar apostolic, se transferă la Milano (unde începe uriașa muncă de colaționare a textului grec al *Bibliei* cu textul latin al *Vulgatei*), apoi la Florența, și în fine la Napoli, unde va rămâne zece ani, bucurându-se de protecția și prietenia regelui Alfonso de Aragon, care l-a numit secretar al său. La Napoli, Valla întreprinde traducerea din greacă în latină a *Iliadei* și a *Fabulelor* lui Esop, precum și redactarea unor opere originale importante: *Disputationes dialecticae*, *Despre liberul arbitru*, *Istoria domniei lui Ferdinand de Aragon* (compusă în calitate de istoriograful curții regale), precum și cele două mari lucrări care, în mod special, i-au asigurat celebritatea: *Eleganțele limbii latine* și *Donația lui Constatin*. – La vârsta de 41 de ani, în sfârșit, papa Nicolae V l-a numit „scriitor apostolic”, Valla instalându-se la Roma până la sfârșitul vieții.

Aici, Lorenzo Valla deschide o școală de oratorie (la Universitatea din Roma va ține și un curs de retorică-elocință), printre discipolii săi numărându-se Pomponio Leto și Platina. Din însărcinarea papei traduce *Istoriile* lui Herodot și *Războiul peloponeziac* al lui Tucidide; compune un manual practic de epistolografie (*Conficiendis epistolis*) și termină colaționarea *Bibliei*. În fine, următorul papă Calixt III îl numește în importanta demnitate de secretar apostolic, precum și canonic la diferite biserici din Roma (în care calitate rostește și câteva foarte importante predici, despre taina Sf. Euharistiei, despre Sf. Toma din Aquino, ș. a.). Ca o încoronare a activității sale filologice, la Universitatea din Roma ține un curs de retorică, în deschiderea căruia face un elogiu limbii latine, formulând expresia unei vii gratitudini adresate Bisericii, care „adoptând această nobilă limbă, a salvat moștenirea romanității în profitul învățaturii creștine”.



Lorenzo Valla (gravură din epocă).

Esența gândirii lui Valla este concentrată în scrierea *Despre plăcere* (titlu la care mai târziu, în completare a adăugat: și *despre adevăratul bine*). Aici, luând în discuție poziția doctrinei creștine – care accepta stoicismul, dar respingea epicureismul (deci și hedonismul) – el repune în valoare etica epicuriană a plăcerii și utilului, repropunând deci o altă conștiință, a conduitei umane și a fericirii interioare<sup>1</sup>. Și anume: Valla, respingând orice fel de asceză – fie creștină, fie stoică, – exaltă plăcerea, *voluptas*, care este supremul bine, și care nu înseamnă altceva decât apelul la natură, la a respecta și urma natura, realitatea și esența, factura psihică și morală a omului, – natura care nu trebuie nici sufocată nici mutilată. Prin această polemică antistoică (și totodată antimonastică) Valla revendică unitatea și integralitatea ființei umane, pledând „pentru valorificarea deplină, totală a vieții pământești, în toate aspectele sale, împotriva oricărei negații ascetice” (E. Garin)<sup>2</sup>.

1. Autor care apreciază că această poziție de gândire a lui Lorenzo Valla este „cea mai explicită dovadă a liberalității intelectuale restaurate de umanismul secolului al XV-lea în contact cu gândirea clasică”.
2. Semnificativă este și *De confessione religiosorum*, în care Valla „afirmă că argumentele în favoarea credinței pot fi susținute foarte bine și de către înțelepciunea profană, și că simplii laici nu sunt mai puțin demni de grație decât bunii călugări” (G. Vallesse).



Două alte lucrări importante întregesc profilul intelectual (și moral) al lui Lorenzo Valla. Prima, este tratatul (în formă de dialog) *De libero arbitrio*, în care umanistul epicurean (dar totodată și eruditul ferm ancorat în doctrina creștină) trebuie să găsească o poziție conciliantă între predestinarea providențială și demnitatea umană a liberului arbitru. Și o găsește: denunțând orgoliul omului de a încerca să pătrundă misterul universului și voința lui Dumnezeu; în schimb, numai activitatea, caritatea și credința ne ajută să suportăm neliniștile și încercările dramatice ale vieții. – În al doilea tratat: *Dialecticae disputationes*, reluând polemica lui Petrarca împotriva aristotelismului averroist și a dogmatismului formal al scolasticii medievale – totodată reafirmându-și fidelitatea față de învățătura creștină și credința că adevărata virtute este caritatea, – Valla deplasează accentul din domeniul moralei în cel al logicii, studiind insuficiențele silogismului și în general formele eronate – pe care de obicei le acceptăm necritic – ale unor gânditori scolastici.

În istoria umanismului (și în general a culturii Renașterii) Lorenzo Valla este cunoscut îndeosebi prin *De falso credita et ementita Constantini donatione*, – magistrala demonstrație (cu argumentele irefutabile ale filologiei) a falsului istoric care a instaurat tradiția potrivit căreia împăratul Constantin cel Mare, vindecat de lepră și botezat de papa Silvestru, i-ar fi donat acestuia și succesorilor săi, puterea politică asupra Romei. Prin această scriere polemică – ce capătă deci o valoare de critică istorică, prin urmare o lucrare și de domeniul istoriografiei – Valla nega valoarea juridică a puterii temporale, politice, pe care Biserica și-o revendica în detrimentul statelor laice, dovedind că această pretenție este întemeiată pe o eroare de interpretare (sau pe o pură născocire) făcută cu rea intenție, bazată fiind de fapt pe aviditatea de putere și de glorie a Bisericii Catolice. În mod implicit, Valla adresa astfel și un apel papalității de a reveni la puritatea și spiritualitatea evanghelică.

Cealaltă operă capitală a lui Valla: *Eleganțele limbii latine*, operă reprezentativă și pentru înalta valoare acordată de umaniști filologiei, pornește de la intenția autorului de a determina calitățile limbii latine ca factor de expresie a unei civilizații exemplare, căreia – respectându-i-se vechile reguli de stil – trebuie să i se restituie antica puritate creată prin contribuția marilor clasici. Cum „întreaga viață spirituală a oamenilor își are rădăcina și temelia în *studia humanitatis*“, pentru Valla filologia este „calea de înțelegere a gândirii“, în istoria unui cuvânt „regăsindu-se istoria unei instituții, a unei concepții, a unui obicei, a unei forme de viață [...] Filologia

înțeleasă într-un mod atât de amplu, ca studiu de conștiință și educație a omului integral, se convertește în istorie, – pe care Valla o înțelege ca sinteza tuturor disciplinelor umane“ (E. Garin).



Cranach: „Judita“ (detaliu; Kunsthistorisches Museum, Viena).

Cu Flavio Biondo (1392–1463) ne găsim în prezența unui renumit umanist filolog, istoric (și arheolog), mult respectat și prețuit de contemporani (dar și de Machiavelli). În înalta sa calitate de secretar apostolic a îndeplinit diferite misiuni diplomatice trimis de papa Eugen IV. După o polemică (pe o temă de filologie de viu interes științific) cu Leonardo Bruni – al cărei punct de plecare l-a constituit epistola sa *De verbis Romanae locutionis* – și după elaborarea capitalei sale opere istorice *Historiarum ab inclinatione Romanorum decades*, Flavio Biondo își dă demisia din înalta-i funcție pentru a putea călători și a se dedica preocupărilor arheologice, lucrării sale enciclopedice vaste *Italia illustrata* și celeilalte, *Roma triumphans*; și într-adevăr: crearea disciplinei arheologiei clasice – din plin valorificată abia în sec. XVIII de Winckelmann – se datorează lui Fl. Biondo (și, în general, interesul de mai târziu al umaniștilor pentru studiul relicvelor trecutului, în cea mai mare parte lui i se datorează).



*Istoria decadenței romanilor* este o incursiune în istoria medievală și contemporană autorului a Italiei; cercetare a Evului Mediu pe care umanismul fie că îl subevaluea, fie că de-a dreptul îl ignora. În această întreprindere a sa, Fl. Biondo „nu numai că reușește să sudeze Antichitatea cu timpurile actuale – ceea ce de altminteri era și visul umanismului – ci și să reconsidere, să reevalueze funcția determinantă pe care a avut-o Evul Mediu în structura modernă” (S. Battaglia); el a arătat importanța consecințelor invaziilor barbare, și a comparat caracteristicile epocii lui cu cele ale Antichității. Contribuția sa este de o originalitate incontestabilă. – Sub raportul concepției istorice, este evidentă influența asupra sa a lui Titus-Livius; la care Fl. Biondo adaugă o voință de precizie și claritate: calități de stil proprii și istoricului latin. „Este primul istoric care datează începutul civilizației moderne de la ocuparea Romei de către Alaric (în 410), recunoscând adevăratele origini ale Europei și ale Italiei în această mare perioadă” – adaugă autorul citat mai sus; precizând și faptul că însuși conceptul de „decadență”, concept care va fi atât de fecund în studiile moderne (să-i amintim doar pe cei trei „mari” – Montesquieu, Gibbon și D. Cantemir – vorbind despre „măreția” și „decadența” unor mari imperii) i se datorează lui Flavio Biondo.

Nu mai puțin importantă pentru istoria umanismului este contribuția sa în domeniul filologiei clasice.

În scrisoarea amintită mai sus autorul soliciți părerea lui L. Bruni privind raportul dintre limba latină și limba „vulgară”, italiană. Problema abordată (la discutarea căreia a intervenit și Poggio Bracciolini) privea coexistența în Roma republicană a două graiuri și ce anume le diferențiau: o limbă „clasică” și una „vulgară”, sau populară; aceasta din urmă stând și la originea diferitelor idiomuri – sau „limbi romanice” – din Europa Occidentală (și la care – fapt notabil – Poggio adăuga și limba română), Fl. Biondo susținea că la Roma (și în provinciile ei) exista o limbă unitară, variind totuși după mediile sociale cu un grad de cultură mult diferit de la unul la altul; italiana, limba „vulgară”, fiind deci o continuare a limbii latine clasice. L. Bruni, în schimb, postula existența în Antichitate a două limbi distincte: cea oficială și cea a plebei, – atât de deosebite una de alta încât poporul simplu nu putea înțelege operele literare. – „Cert este că disputa dintre Fl. Biondo și L. Bruni pune problema limbii vulgare și a originilor sale pe baze științifice și o fundamentă, cu o conștiință modernă, pe evoluția sa istorică și geografică. În această polemică umanistă recunoaștem problema premisei majore pe care filologia romanică continuă și azi să o studieze” (*Idem*).



Giov. Pontano (basorelief din epocă).

Umanistul care s-a remarcat în mod deosebit prin încercarea sa de a opera o reunire, o sudură între limba latină și limba „vulgară”, între autorii clasici și cei moderni, a fost **Cristoforo Landino** (1421–92). În acest sens, în cursurile sale de la Universitatea din Florența – unde deținea catedra de poezie și de retorică – explica concomitent operele lui Vergiliu și Dante, ale lui Horațiu și Petrarca: pe cei moderni socotindu-i egali – dacă nu chiar superiori – celor antici. De asemenea, asupra acestora a scris comentarii și în latină și în italiană. De un interes cu totul deosebit s-a bucurat – pentru originala sa interpretare filosofică și alegorică – comentarul său la *Divina Comedie* (comentar care a apărut ilustrat de Sandro Botticelli). A tradus monumentală *Istorie naturală* a lui Plinius cel Bătrân. În tinerețe (la 19 ani) a compus, în limba latină, versuri de dragoste în stilul elegant al lui Propertiu; culegerea respectivă – dedicată lui L. Bruni și intitulată *Xandra*, după numele muzei care l-a inspirat, include și diverse descrieri și considerații despre umaniștii florentini. De asemenea, epistolele sale își păstrează importanța lor, atât documentară cât și stilistică.

Dar locul de prim-plan deținut în cadrul umanismului *Quattrocentist*, Landino îl datorează acelor *Disputationes camaldulenses*, – relatările unor conversații în contradictoriu, pe jumătate reale pe jumătate imaginare – care ar fi avut loc în timpul unui sejur de patru zile în liniștea celebrei mănăstiri toscane Camaldoli, între Laurentiu Magnificul și Giuliano dei Medici, Cristoforo Landino, Marsilio



Ficino, L. B. Alberti, și alții. Opera – care atestă entuziasta adeziune a lui Landino la doctrina platonice-creștină a lui Ficino – prezintă în primul rând un interes documentar, prin informațiile pe care le furnizează cu privire la răspândirea ideilor lui Platon și Aristotel în mediul florentin; prin faptul că aduce în dezbatere principiile filosofice ale Evului Mediu, de la Sf. Augustin la Toma din Aquino; totodată cu precizări privind rolul lui M. Ficino<sup>1</sup> în această ambianță intelectuală și la acea dată (către 1475)<sup>2</sup>. – În această lucrare – ca de altminteri în întreaga sa operă – Landino încearcă „să concilieze anticul cu modernul, visul unei purități creștine cu dorința senină a lumii antice“ (*Idem*).

O activitate foarte bogată, desfășurată pe mai multe planuri o înscrie reprezentantul cel mai important al umanismului napolitan, **Giovanni Pontano** (1426–1503). Refugiat din Umbria sa natală la curtea lui Alfonso I de Aragon, unde a obținut o slujbă, și-a continuat aici studiile. În administrația publică și în cadrul secretariatului Curții regale a desfășurat o bogată și susținută activitate politică și diplomatică; iar ca „prim-ministru“, a dominat cu autoritate politica regatului, fiind un elocvent exemplu de felul în care studiile sale clasice (a fost foarte apreciat în acest sens de magistrul său, cunoscutul umanist Panormita)<sup>3</sup> au contribuit la perfecta sa educație civică.

1. Dar în același timp Landino a condus și cancelaria Signoriei florentine, în sectorul redactării corespondenței oficiale, diplomatice.

2. „În prima zi, Lorenzo apără (împotriva lui Alberti) teza conform căreia idealul omului înțelept ar fi să îmbine viața activă cu viața contemplativă, pentru a călăuzi oamenii și a aduce în felul acesta o contribuție umanității. În ziua a doua, se angajează o discuție între Alberti și Ficino, pentru a se lămuri dacă răul există sau nu, și în ce constă; dacă binele suprem se identifică cu Dumnezeu, și în ce fel se poate ajunge prin inteligență să fie atinsă fericirea spirituală. În ziua a treia și a patra Alberti expune într-un mod alegoric acțiunea din *Eneida*, prezentându-l pe Enea ca pe simbolul omului care, după ce a rătăcit mult timp, reușește să se salveze“ (Laffont-Bompiani).

3. Pseudonimul lui Antonio Beccadelli (1394–1471), reputat umanist, sicilian de origine, și-a făcut însă studiile juridice la Florența, Siena și Pavia, unde a și fost numit poet de curte de Filippo Visconti. La Napoli, în serviciul lui Alfonso I de Aragon, îndeplinește diferite misiuni diplomatice, fondând și Academia Antoniană (devenită apoi, datorită lui Pontano, care o va dezvolta, Academia Pontaniană. De mult succes s-au bucurat anecdotele lui despre Curtea lui Alfonso; dar Panormita devenise celebru încă din 1425, când publicase culegerea de epigrame erotice *Hermaphroditus*, – carte pentru care împăratul Sigismund I-a încoronat ca poet, dar care va fi condamnată de Conciliul din Konstanz și arsă în piață.

Vasta sa operă – în întregime în limba latină – include în primul rând o serie de dialoguri, în majoritate cu conținut moral<sup>1</sup>, și toate vizând cultivarea virtuților sociale. În dialogul *Despre soartă*, Pontano admite vechea teorie despre fatalitate considerată rezultatul unei influențe astrale; încât concepția sa deterministă suprimă total ideea liberului arbitru. În același timp însă, caută să demonstreze că ideea sa despre fatalitate este compatibilă cu teoria creștină despre Providență; căci dacă Dumnezeu atribuie astrilor o anumită putere, El exercită, printr-un control permanent, o influență directă asupra omului. (Este aici acea tendință, caracteristică mentalității epocii, de a concilia poziția Bisericii cu gândirea laică, liberă, a științei). – Tema raportului dintre știința astrologică și liberul arbitru este discutată și în dialogul filosofic *Aegidius*, autorul ajungând la același compromis: astrologia nu se opune liberului arbitru, căci, în ultimă instanță, Providența este cea care conduce lumea; iar influența sa benefică este perceptibilă și în doctrina anticilor, luminați și de natură și (indirect) de Dumnezeu.

Un caracter diferit au operele lui Pontano în care predomină elementul narativ, apropiindu-le de literatura beletristică. *De sermone*, de pildă, este o culegere de anecdote și vorbe de duh, asemănătoare *Facetiae* lui Bracciolini (dar fără caracterul licențios al acestora). – *Actius* încearcă să delimiteze, să definească poezia în raport cu istoria, apropiind-o de aceasta ca educatoare și formatoare a virtuților civice. – *Asinus* este un dialog alegoric, cu personaje și multe scene comice desfășurate în jurul unui măgar pe care și l-a cumpărat autorul: este o satiră eminemment politică îndreptată împotriva moravurilor și a unor personaje de la curtea Neapolului. – *Antonius* este un dialog în care e schițat un amplu tablou satiric al vieții literare (dar și populare) napolitane: un personaj care a călătorit prin toată Italia povestește întâmplări, snoave, anecdote, întâlnind peste tot corupție, ignoranță, vanitate și superstiție, – dar autorul încercând să se consoleze: lucrurile nu merg mai bine nici în Franța, nici în Spania. – În toate aceste dialoguri discuțiile pe diferite teme și probleme alternează cu scene de moravuri, descrierile cedează locul satirei și amărăciunea înlocuiește tonul narațiunii vesele; încât, în final, dialogul lasă o impresie de tristețe.

Pontano a avut însă și intense preocupări științifice. A lucrat, până la vârsta bătrâneții, la o vastă enciclopedie astronomică în 14 cărți, intitulată *De rebus coelestibus*. A scris și un poem pe temă de

1. *De prudentia*, *De fortitudine*, *De fortuna*, *De liberalitate*, *De beneficentia*, *De magnificentia*, etc.



astronomie intitulat *Urania* (precum și o scurtă lucrare despre meteori – *Meteorum liber*), afirmându-și credința în influențele astrilor. – Dar Pontano a fost și un poet talentat: opera sa capitală – totodată și una din cele mai frumoase cărți din întreaga literatură a umanistilor – este culegerea de 34 de elegii *De amore coniugali*. Cartea se constituie într-un adevărat imn închinat căsătoriei, iubirii conjugale, soției, mamei, copiilor, bucuriei vieții de familie, tandreței materne; totul într-o suită continuă de momente și scene respirând liniștea, pacea și fericirea domestică...

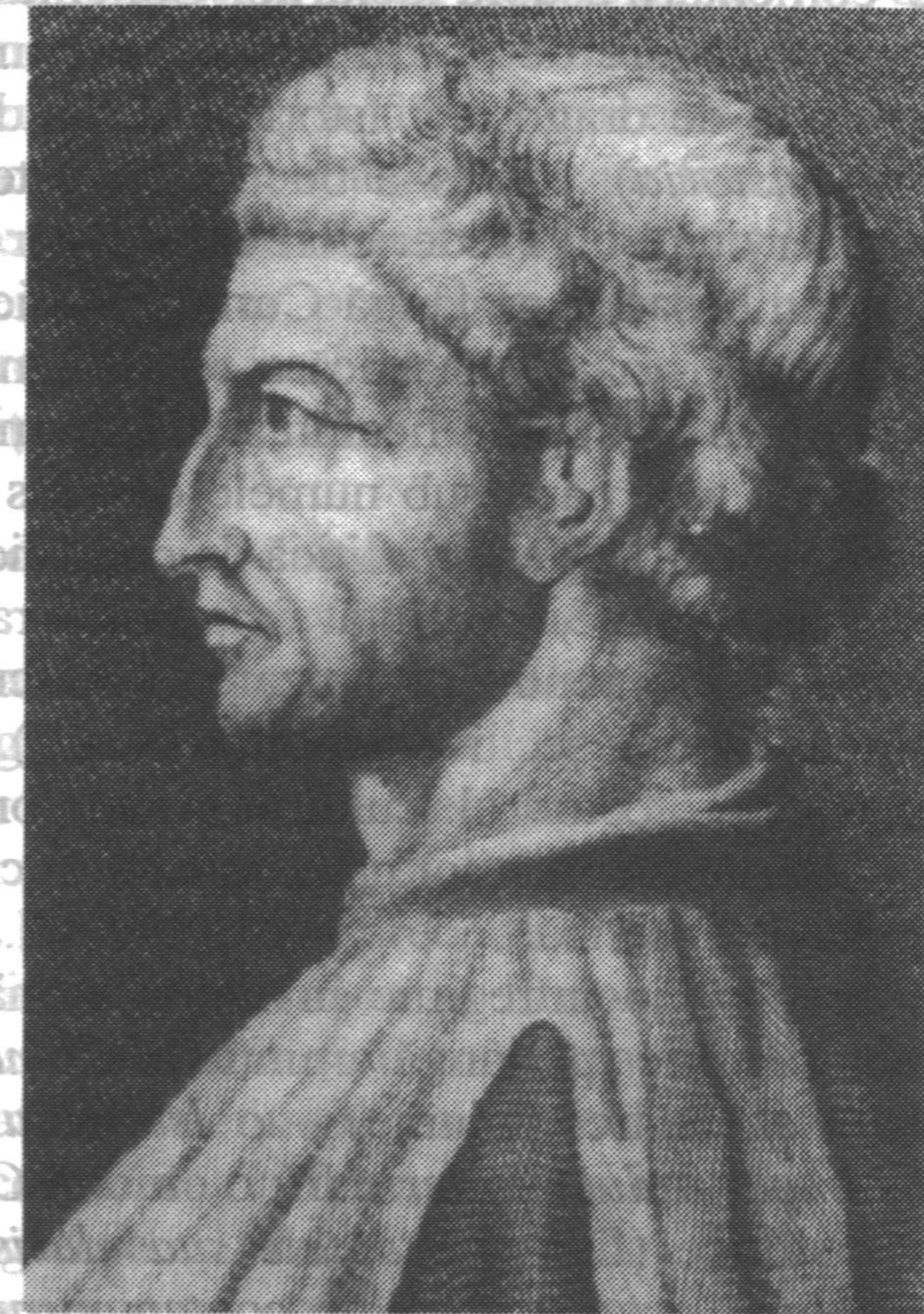
– Seria de portrete de umaniști schițate mai sus este în măsură să scoată în evidență varietatea de aspecte, de teme, de probleme, de soluții propuse de exponenți principali ai curentului. Desigur că acestora li s-ar mai putea adăuga mulți alții<sup>1</sup> – dintre care nu pot lipsi Matteo Palmieri sau Enea Silvio Piccolomini. Așa după cum se cer menționate (și subliniate) și preocupările umaniste și sprijinul dat umaniștilor de unii papi, cardinali sau principii laici (în rândul acestora din urmă plasându-se pe primele locuri Lorenzo dei Medici și Federico da Montefeltro).

Matteo Palmieri (1406–75), literat și om politic, a fost magistrat suprem („gonfaloniere di giustizia”) al Florenței, și ambasador pe lângă Alfonso I, papii Paolo II și Sixt V. Ca umanist s-a remarcat prin atitudinea (proprie de altminteri și lui L. B. Alberti) de conciliere și armonizare, pe de o parte a vieții active cu tendința spre studiu, meditație și contemplarea abstracțiunilor filosofico-metafizice; pe de altă parte, a cultului Antichității cu aprecierea valorilor culturii contemporane. Ca literat, a scris numai în limba „vulgară”. Tratatul său *Despre viața civilă* – un dialog având ca temă modul de educație civică a omului în diferitele perioade ale vieții sale – exprimă un entuziast simț al vieții publice și solidarității politice („nici o activitate a oamenilor nu poate fi mai salutară – ottima – decât grija de a sta mereu în slujba patriei”); iar poemul filosofic *Città di vita* – o încercare de a acorda neoplatonismul cu scolastica – urmează îndeaproape modelul *Divinei Comedii* chiar și ca structură (trei cantice, o sută de cânturi, în strofe-terține)<sup>2</sup>.

1. Filippo Bonaccorsi, Antonio Bonfini, Giov. Maria Angiolello, Fr. della Valle, Antonio Passerno, Paolo Jovio (care a vorbit de romanitatea originii și limbii noastre), etc.

2. Dintre personalitățile mai reprezentative ale umanismului – în primul rând fiind, firește, Marsilio Ficino și Pico della Mirandola – își vor găsi locul în secțiunea rezervată Filosofiei Renașterii (din vol. următor). – Într-un fel sau altul, într-o

**Enea Silvio Piccolomini** (1405–64) este celebrul umanist viitorul Pius II cu un caracter atât de contradictoriu, un temperament aventuros și o biografie (aproape) romanescă – și care, cu nota ei insolită, aduce o pată de culoare în peisajul umanismului.



L. B. Alberti (portret din epocă).

Descendent dintr-o familie aristocratică (dar scăpată – din cauza unor anumite vicisitudini politice), a studiat dreptul la Siena ducând o viață de boem – dar și de pasiune pentru poezie și studiile clasice. Ca secretar al cardinalului Oliviero Carafa (apoi și în serviciul altor cardinali) ia parte la Conciliul din Basel, unde se pronunță în favoarea unei reforme a Bisericii romane, câștigă o oarecare notorietate în cadrul Conciliului, fiind numit chiar secretar al lucrărilor acestui înalt for ecleziastic, apoi secretar papal și legat al

măsură mai mică sau mai mare, tratatistica umaniștilor are, evident, și substanțiale implicații filosofice (și nu numai de filosofie morală). Față de ceilalți umaniști italieni, Ficino și Pico își păstrează această esențială particularitate: de a fi imprimat o orientare decisivă și în anumite direcții, clare, ale gândirii filosofice.



Conciliului pe lângă Dieta imperială din Frankfurt, – oraș unde este și încoronat cu mare solemnitate ca poet.

Ca cei mai mulți dintre umaniști, era dominat de un marcat simț epicureic al vieții. (La Strassburg avea și un copil din flori cu o oarecare Elisabeta). În această perioadă de viață mai liberă, scrie câteva opusculă-comentarii asupra lucrărilor Conciliului; dar și – tot în limba latină – o culegere de poezii erotice, o comedie obscenă (*Chrysis*) și un roman de dragoste: „Istoria a doi îndrăgostiți“ (*De duobus amantibus historia*), care s-a bucurat, firește, de un mare succes. – Trece în serviciul lui Frederic III ca secretar al Cancelariei Imperiale, apoi ca ambasador pe lângă Curia pontificală. La 40 de ani intră în viața propriu-zis ecleziastică și, de la rangul de simplu preot, în zece ani ajunge legat pontifical în statele germane, cardinal, – și peste doi ani este ales papă sub numele de Pius II<sup>1</sup>. În timpul pontificatului său (de 6 ani) a dus o politică de consolidare politică și spirituală a Bisericii romane, a militat împotriva rasismului și a sclavagismului, precum și pentru organizarea unei cruciade contra turcilor (program al cărui eșec i-a grăbit moartea). – A fost un ambițios și generos protector al culturii și artelor, – dar a și condamnat manifestările umaniștilor care nu erau în concordanță cu linia morală impusă de Biserică.

În vasta sa operă – în întregime în limba latină – se înscriu lucrările cu caracter istoric (pe lângă amintitele *Comentarii asupra Conciliului din Basel*, în trei volume) – o *Istorie a Boemiei* și o *Istorie a domniei împăratului Frederic III*; o erudită *Cosmografie*; o serie de portrete istorice (*De viris aetate sua claris*), apoi foarte interesante *Comentarii asupra faptelor contemporane*; precum și numeroasele scrisori, 414 în total, – unele având dimensiunile și caracterul unor adevărate tratate, sistematice (cum este cea „Despre educația copiilor“ – *De liberarum educatione*); scrisori cu totul remarcabile mai întâi prin interesul lor documentar, recreând întreaga viață a sec. XV, de la marile evenimente istorice și politice, până la amănuntele de viață cotidiană. (O mențiune specială merită epistola *Despre mizeriile vieții de la curtea pontificală*; sau epistola adresată sultanului Mahomed II, în care papa Pius II încearcă să-l convertească la creștinism, pentru ca după aceea sultanul să devină un apărător al Bisericii catolice!!).

În fine, după elegiile sale de dragoste, spiritul structural laic al lui E. S. Piccolomini se desfășoară în deplină libertate în *Povestea*

1. La alegerea lui ca papă, cardinalul Bessarione s-a opus, candidatul fiind de formație culturală exclusiv „păgână“ – laică.

celor doi amanți, *Euryal și Lucrezia*. Cartea – pe care, după ce a ajuns papă, autorul firește că a dezavuat-o și a condamnat-o chiar – este un adevărat model de nuvelă, de narațiune tipic umanistă: subiectul, personajele, cadrul în care se desfășoară acțiunea sunt luate din viața contemporană, eroii schimbă între ei scrisori redactate într-un stil care amintește stilul epistolar al lui Ovidiu. Gustul autorului pentru momente licențioase este evident (punctul culminant al foarte senzualiei părți întâia a cărții este scena adulterului); și, cu toate că personajele sunt slab schițate iar finalul nu se justifică din punct de vedere al adevărului psihologic, totuși cartea își păstrează în mod cert interesul literar, prin abundentele aluzii clasiciste și prin frecvențele digresiuni, în care se revarsă în mod firesc, fără nici o ostentație, erudiția umanistului.

Mai mult decât un distins umanist, **Leon Battista Alberti** (1404–71) este pe drept cuvânt considerat personalitatea cea mai perfectă, multilaterală și pe deplin realizată a secolului al XV-lea, aparținând în egală măsură literaturii și istoriei artei; dar totodată și om de știință (a inventat și diferite mașini și instrumente), pedagog, pictor, sculptor și arhitect. Prin multitudinea și nivelul înalt al preocupărilor L.B. Alberti l-a precedat în modul cel mai strălucit pe Leonardo da Vinci. În persoana sa fuziona tendința spre studiu cu dorința de acțiune; vocația și demnitatea omului el o vedea ca o sinteză a meditației cu acțiunea, exprimată printr-o căutare a echilibrului interior, considerat virtutea cea mai intimă a omului.

A studiat greaca și dreptul canonic la Veneția, Padova și Bologna. Scrie egloge și poezii de dragoste, la 22 de ani publică (în latină) comedia *Philodoxus*, scrie primele *Intercoenales* – dialoguri pe teme de morală, – două mici tratate în italiană (și unul în latină) pe tema iubirii, imitând *Arta iubirii* a lui Ovidiu, și un altul în latină despre situația precară a oamenilor de litere din timpul său (*De commodis et incommotis litterarum*). Între 24 și 28 de ani călătorește mult, mai ales prin Germania și Burgundia, însoțind un cardinal și ca secretar al cancelarului pontifical, stabilindu-se apoi la Roma unde, pasionându-se de arhitectură, cercetează și desenează monumentele antice (și totodată scrie tratatul *Despre familie*). La Florența – unde se refugiază Curia papală – se dedică picturii și sculpturii, întreține strânse legături cu mari artiști (Donatello, Masaccio, Brunelleschi, Luca della Robbia) și – pentru a stimula creația în „vulgară“ – organizează un concurs de poezie în italiană (limbă pe care în special umaniștii de la Curia papală o disprețuiau)



pe tema adevăratei prietenii. Dialogurile, însă, pe teme politice și sociale le scrie fie în latină fie în italiană. Papa Niccolò V, distins umanist și prieten al său, îi acordă un beneficiu ecleziastic, încredințându-i sarcina restaurării monumentelor Romei (printre altele, și a bazilicii S. Pietro).

De asemenea, compune *Ludi matematici*, în care descrie diferite instrumente pe care le-a imaginat, numindu-le „jucării”; va compune și tratatele *Despre Pictură* și *Despre Sculptură*; dar capodopera sa în domeniul artei este *De re aedificatoria*, marele său tratat de arhitectură, scris după modelul cunoscutei opere a lui Vitruviu (căreia însă opera lui Alberti îi este superioară), care se adresează nu atât tehnicienilor, constructorilor sau arhitecților, cât cititorilor cu preocupări umaniste<sup>1</sup>. Ultimii ani ai vieții i-a dedicat studiului științelor și filosofiei.

Ceea ce caracterizează în primul rând scrierile lui L. B. Alberti este faptul că el nu s-a limitat la cultul autorilor antici și cu atât mai puțin la imitarea lor: gândirea sa este liberă, echilibrată, deschisă la problemele și nevoile contemporaneității; n-a fost un fetișist al clasicismului, ci a fost cel mai mare scriitor al umanismului care a recunoscut importanța literară a limbii sale materne, folosind-o strălucit el însuși și creând în felul acesta proza doctrinară italiană a secolului al XV-lea; el a intuit faptul că „limba italiană, perfecționată prin studiul clasicității, va putea deveni instrumentul cel mai desăvârșit de educație civilă și umană”.

În opera sa, un loc semnificativ îl ocupă tratatele dedicate temelor politico-sociale: *Momus* sau *De Principe* (ambele în latină – la fel ca *De profugiis*) și, în italiană, *De Iciarchia* – „iciarch” fiind numele dat de greci celui care exercită puterea supremă, principele; dar care, spre deosebire de modul de a vedea vehement de realist al lui Machiavelli, pentru Alberti nu va fi niciodată un tiran, ci doar un principe luminat și prieten al supușilor săi, – relația dintre suveran și supuși fiind cea dintre părinte și familia sa: „Omul s-a născut spre a fi folositor omului” – este concluzia umanistului Alberti; „și folositor patriei, binelui public și tuturor cetățenilor”. – Dialogul *Theogenius*, tot în italiană, dezvoltă de asemenea teme de interes politic și pedagogic (despre republică, despre viața civilă, despre soartă, – acest din urmă subiect fiind cel care îi pasiona cel mai mult pe umaniști); în timp ce, în latină, „intermezzo-urile conviviale”, con-

1. Creațiile mai importante ale lui Alberti ca arhitect: *Templul Malatestian* din Rimini, bazilica *S. Andrea* din Mantova, fațada bisericii *S. Maria Novella* din Florența ș.a.

versații în timpul unui banchet (*Intercoenales*) sunt dispute în formă de dialoguri care abordează temele cele mai variate – despre destin, religie, sărăcie, răbdare, fericire, ș. a. m. d. – „Alberti personifică spiritul filosofului care nu are sisteme de formulat, ci aduce în observarea vieții și realității o înțelepciune desăvârșită, între responsabilă și ironică, ce însă mai suferă fascinația lumii și a atâtor tentații pe care le oferă viața, – și pe care poate totuși să le potolească cu o discretă doză de scepticism” (S. Battaglia).

În fine, tratatul în formă de dialoguri *Despre familie* este opera cea mai importantă a umanistului L. B. Alberti și totodată capodopera prozei literare italiene a secolului al XV-lea. Apar aici – și aceasta este o noutate în proza umanismului – personaje reale în loc de personaje alegorice. Acțiunea este plasată la Padova, unde, pe patul morții, un părinte aflat în surghiuni (chiar personajul al cărui fiu natural era Alberti) conversează cu rudele despre viață în legătură cu familia, cu fiii, cu gospodăria, cu afacerile, cu averea, cu educația în general a omului: o lungă conversație din care – amintind ecouri din scrierile lui Cicero, Quintilian și Xenofon – se degajă o lecție calmă de înțelepciune stoică. În acest tratat – în care discursul este centrat pe relația dintre părinți și copii (și în general, dintre bătrâni și tineri) – se arată că munca bine organizată în cadrul familiei (și care garantează totodată și prosperitatea orașelor) este adevărata virtute; virtute care, în plenitudinea valorii sale etice și politice, înseamnă „buna și sfânta disciplină a vieții”.

## UMANISMUL ÎN ALTE ȚĂRI

### În Franța

În Franța umanismul ia caracterul unui curent eminent filologic. Centrul studiilor filologice, susținut și de o intensă activitate tipografică, este Parisul. Teologul și eruditul latinist Guillaume Fichet (1433–80), rectorul Universității din Paris, aduce de la Mainz (orașul lui Gutenberg) trei meșteri tipografi, instalând – chiar în incinta Sorbonei – primul atelier de tipografie, tipărend, pentru uzul studenților, lucrări de retorică și modele de stil epistolar.

Un discipol al lui Fichet, Robert Gaguin, publică tot aici un tratat de versificație latină, după ce doi profesori veniți din Italia

1. „Reapare în dosul acestei sensibilități zâmbetul ușor acru al lui Lucian din Samosata: autorul antic care va face școală printre autorii secolelor XV și XVI, inclusiv Erasm” (*Idem*).



începuseră să comenteze opere ale scriitorilor antici la Facultatea de Arte (= litere) a Universității – în a cărei programă de învățământ studiul poeziei și oratoriei grecești și latine nu își găsisese loc până acum, – cu convingerea, declarată, că aceste materii contribuie, în mai mare măsură decât metafizica și logica formală, la cultivarea spiritului și chiar la educarea moravurilor: motiv pentru care și sunt considerate și denumite *disciplinae humaniores*. – Din Italia vine și stimulenta pentru studierea limbii și literaturii grecești, predate aici de erudiți fie greci (ca Janis Lascaris, sosit de la Venetia), fie francezi – ca Fr. Tissard, care studiasse în Italia iar acum predă greaca și care publică o serie de lucrări în limba greacă, gramatici și tratate de morală, o gramatică greacă, un dicționar, 2 cânturi din *Iliada*, iar în 1528 – șapte tragedii de Sofocle; sau ca Gerolamo Aleandro<sup>1</sup>, un italian stabilit la Paris, care predă limba și literatura greacă.

Cu Lefèvre d'Étaples<sup>2</sup>, umanismul francez capătă noi dimensiuni. Profesor de filosofie, a studiat și a predat limba greacă (dar a studiat și ebraica), editând și comentând *Logica*, *Etica* și *Politica* lui Aristotel, autor pe care l-a explicat în lumina realităților istorice ale Antichității eline<sup>3</sup>. – În timpul șederii în Italia i-a cunoscut pe Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, pasionând-se și de filosofia lui Platon; în timp ce Aristotel i-a inspirat o nouă și fecundă metodă pe care a aplicat-o și la studiul și comentariile *Noului Testament*, pe care l-a tradus în limba franceză (*La Sainte Bible en français*). – Interpretarea rațională a textului l-a condus la concluzia că nici postul, nici celibatul preoților, nici liturghia ținută în limba latină, nici majoritatea sacramentelor nu sunt conforme doctrinei apos-

1. Gerolamo Aleandro (1480–1542) predase înainte greaca la Venetia, unde activa și marele său prieten Aldo Manuzio, celebrul tipograf. Politician rafinat, fusese trimis în misiune la Dieta din Worms, unde obținuse condamnarea lui Luther. Numit nuntiu papal la curtea lui Francisc I, fusese făcut prizonier împreună cu acesta în 1525. Devenit cardinal în 1538, fusese mare propagandist al Conciliului din Trento. A lăsat o faimoasă bibliotecă cu manuscrise latine și grecești.

2. Jacques Lefèvre d'Étaples (1450–1537), teolog și moralist. Sub influența spiritului umanist italian a devenit principalul inspirator al „pre-reformei” franceze – anterioară celei a lui Calvin și fără să aibă agresivitatea lui Luther. A fost vicar general al episcopiei de Meaux. Urmărit de Parlament pentru ideile sale considerate eretice, se refugiază la Strassburg, stabilindu-se în cele din urmă la curtea Margaretei de Navarra, care era favorabilă noilor idei cu caracter protestant.

3. În 1512 editează și comentează (în latină) epistola Sf. Pavel, traduce *Evangelhiile* (1523), iar în 1530, *Biblia* (cf. G. Lanson).



Guillaume Budé (portret de Clouet).  
tolilor – spre a cărei simplitate și puritate îndemna acest erudit umanist, precursor al reformatorului Calvin.

Orientarea în principal filologică se afirmă strălucit prin contribuțiile majore ale unor renumite personalități: Budé, Amyot, Dolet, Robert și Henri Estienne.

Guillaume Budé (1467–1540) este cel care, cu prestigiul său, a impus studiul limbii grecești și cultura umanistă în general în mediile intelectuale ale marii burghezii franceze – magistrați, juriști, înalți demnitari. După ce și-a aprofundat cunoștințele de limbă greacă cu J. Lascaris, a tradus în latină tratate de Plutarh de morală, a publicat două culegeri de adnotații la *Pandecte*<sup>1</sup>, precum și un foarte interesant studiu (*De asse*) despre monezi și sistemul de măsuri și greutate din Antichitate, confruntând informațiile antice cu datele respective moderne. Interesul eruditului Budé se extindea de la legislație, numismatică și filologie la matematică, pedagogie, filosofie și economie politică. Prieten cu Erasmi și Th. Morus, cu Rabelais și Et. Dolet, a întreținut cu ei o corespondență în latină și greacă, fapt care l-a stimulat să scrie diferite disertații pe teme preponderent filologice. *De philologia*, scrisă sub forma unui dialog între autor și regele Francisc I, este o apologie a umanismului. În cel mai autentic spirit umanist, el plasează literatura (antică) deasupra oricărei alte manifestări a spiritului. Autorul consideră filologia nu o simplă

1. Aplicând metoda criticii filologice și istorice la studiul dreptului roman, Budé a provocat o adevărată revoluție în domeniul studiilor juridice ale epocii.



disciplină științifică rezervată studiului limbii (și implicit literaturii) ci un instrument de cultură generală – întrucât își extinde sfera de interes și cercetare și asupra altor aspecte ale vieții antice – capabil să îi facă pe oameni mai generoși, mai cultivați și deci mai fericiți.

În acest sens, *Commentarii linguae graecae*, opera sa capitală, interpretează și comentează cu subtilitate un număr considerabil de cuvinte grecești apropiindu-le de echivalentele lor latine și în relație cu doctrinele juridice, aducând în felul acesta o importantă contribuție la istoria doctrinelor și a studiului de drept comparat greco-latin. – Pe lângă importante funcții politice și diplomatice Budé le-a îndeplinit și pe cele de secretar și de bibliotecar regal. Prestigiului și marii sale influențe asupra lui Francisc I se datorează fondarea *Colegiului Franței*.

**Jacques Amyot** (1513–93), preceptor al viitorilor regi Charles IX și Henri III, însărcinat de Francisc I cu diferite misiuni diplomatice, abate apoi episcop de Auxerre, profesor al Universității din Bourges, a studiat în Italia operele lui Plutarh în diferitele variante găsite aici. Traducerile sale ale unor antici greci l-au promovat în rândurile creatorilor prozei clasice franceze. A tradus 7 cărți din *Biblioteca istorică* a lui Diodor din Sicilia, romanele *Dafnis și Chloe* (de Longos) și *Theagene și Hariclea* (de Heliodor), și în special *Viețile paralele* ale lui Plutarh, care s-au bucurat de un excepțional succes. (Traducerea sa din Plutarh a fost în mod constant utilizată și de Montaigne în *Eseuri*).

O importanță cu totul deosebită în istoria umanismului francez (și european) a avut-o celebra și numeroasa familie (cinci generații!) de tipografi și erudiți latiniști Estienne. Mai importanți exponenți ai familiei sunt Robert (1503–59) și Henri (1531–98).

**Robert Estienne** a publicat numeroase *Biblii* precum și ediții de autori antici, texte revizuite de el, în ebraică, greacă și latină. *Dicționarul francez-latin* și *Tezaurul limbii latine* sunt operele sale originale capitale care i-au justificat titlul de „părinte al lexicografiei franceze”. – Fiul său **Henri Estienne**, elenist pasionat, în Italia a căutat prin biblioteci manuscrise grecești, publicând prima ediție Anacreon, urmată de traducerea latină. A fondat la Geneva o tipografie unde a publicat *Apologia pentru Herodot*, *Epigrame grecești* și o lucrare polemică: *Dialogues du nouveau langage français italianisé*, în care denunță invazia de italianisme ce corup limba franceză, – continuând să ia apărarea folosirii limbii franceze într-o altă foarte semnificativă operă cu caracter polemic, despre



Amyot (portret de L. Gaultier).

superioritatea limbii franceze. (*De la précellence du langage français*).

Opera sa capitală, celebrul dicționar *Thesaurus linguae graecae*, reprezintă și o reacție contra italianismului invadator și, în același timp, o apologie a capacității limbii lui Homer de a exprima cele mai subtile nuanțe ale sensibilității și gândirii, oferind tuturor limbilor bazele raționale și modelul perfect de comunicare a sentimentelor, ideilor și pasiunilor popoarelor; o gigantică operă de erudiție, un repertoriu imens de înaltă valoare științifică, în care abundă citatele și referințele din autorii greci. – *De la précellence...* este o entuziastă pledoarie pentru limba franceză, considerată de autor într-un nimic inferioară celei grecești; operă în care enumeră calitățile principale ale unei limbi (gravitatea, grația, conciziunea, bogăția), expune diversitatea posibilităților expresive, formulează o teorie a derivațiilor, – un „patriotism lingvistic” nu lipsit de exagerare<sup>1</sup>. – În *Apologia pentru Herodot*, autorul antic este prezentat ca un model de gândire, de stil, de impasibilă obiectivitate, de profundă interpretare a acțiunilor umane („lucrare depășind limitele stricte cercetări filologice, pentru a intra în domeniul luptei de idei” (*Idem*)).

1. Într-un alt tratat: *Despre conformitatea limbii franceze cu cea greacă*, H. Estienne ține să ilustreze afinitățile lingvistice respective și să demonstreze că limba franceză este regina limbilor moderne, și că „nici un alt popor nu este atât de capabil ca francezii să înțeleagă valoarea morală și frumusețea literaturii grecești antice”.



Filologul și tipograful **Étienne Dolet** (1509–46), personalitate impresionantă prin viața, opera și mai ales tragicul său sfârșit de adevărat martir al atitudinilor sale de umanist, – a trăit 4 ani în mediul intelectual padovan și venețian, continuându-și studiile juridice la Toulouse; oraș din care a fost expulzat pentru atacurile sale la adresa Parlamentului cu ocazia unui edict dat contra asociațiilor studențești. La Lyon – unde ia apărarea muncitorilor în grevă – își publică importanta lucrare *Commentarii linguae latinae* (două volume in-folio), urmată de *Formulae latinarum locutionum* și de alte lucrări (pamflete, broșuri populare, satire, almanahuri, – editând și *Gargantua* de Rabelais).

Studiul Antichității i-a dezvoltat spiritul liberei gândiri; drept care Dolet se lansează în lupta de idei a timpului, în favoarea Reformei (a publicat și numeroase opere calviniste și eretice). Fiindcă publicase traducerea în limba franceză a *Noului Testament*, a *Epistolelor*, a *Evangheliilor* și a *Psalmilor*, este acuzat de erezie și ateism, și condamnat la moarte de tribunalul ecleziastic din Lyon, dar este grațiat datorită intervenției lui Francisc I. Doi ani mai târziu este denunțat Inchiziției de teologii Sorbonei fiindcă introdusese în Franța cărți protestante tipărite la Geneva și pentru că publicase un dialog atribuit lui Platon, în care se nega imortalitatea sufletului; este condamnat, spânzurat și cadavrul ars pe rug.

Mișcarea umanismului francez a găsit în Francisc I pe marele său admirator și generos protector. Chiar din primii săi ani de domnie – și urmărind prin aceasta ridicarea nivelului cultural al nobilimii franceze – regele dă dispoziția să se tipărească în primul rând traduceri (din Xenofon, Tucidide, Diodor din Sicilia, Eusebiu și Appian) pe care **Claude de Seyssel** le lăsase în manuscris<sup>1</sup>. La indicațiile lui se realizează și o traducere a lui Homer; în timp ce Amyot începe să traducă pe Plutarh, un alt elenist traduce Diodor, etc.

La îndemnul bibliotecarului regal Amyot se caută și se achiziționează manuscrise ale operelor antice grecești. În 1530 regele

1. Arhiepiscop, om politic și foarte erudit umanist, Claude de Seyssel (1450–1520) deținuse înalte funcții la curtea ducală de Savoya, – în timp ce Ludovic XII îi încredințează delicate misiuni diplomatice îndeosebi în Anglia, țară al cărei ajutor îl obține în lupta Franței contra lui Filip cel Frumos și împăratului Maximilian; misiuni pe care le continuă cu succes și după ce este numit episcop de Marsilia. După ce devine episcop de Torino se retrage din viața politică, ocupându-se numai de traduceri și lucrările sale literare, juridice și politice.

fondează – la sugestia aceluiași Amyot – *Colegiul Regelui*, la care predau și doi lectori, de greacă și de ebraică; pe care însă Universitatea invită Facultatea de Teologie să îi denunțe Parlamentului sub acuza de erezie (dar regele îi scoate de sub urmărire). În 1534, pentru a sublinia scopul pur filologic al noii instituții – care va deveni astfel Colegiul celor trei limbi – se creează și o catedră de elocință latină. Zece ani mai târziu, numărul profesorilor ajunge la șapte, crescând în continuare<sup>1</sup>. Lectorii constituiau o mică corporație, dispunând de anumite drepturi și privilegii. Era pentru prima dată că învățământul limbilor antice era un învățământ liber, pur laic, emancipat de sub tutela teologilor.

Mișcarea umanistă s-a răspândit în toate centrele intelectuale din Franța – între care se distinge în mod deosebit Lyonul, deși orașul nu avea o universitate; dar Lyonul a devenit, datorită situației sale economice extrem de prospere, legăturilor comerciale foarte intense cu Italia și unei excepționale activități tipografice, pe primul loc în Europa (cu peste o sută de tipografii), adevărata capitală a culturii umaniste din Franța. Prin Lyon pătrunde acum, masiv, din Italia moda petrarchismului în poezie și, în filosofie, a neoplatonismului florentin, – popularizat aici și grație traducerii franceze (din 1537) a *Curteanului* lui Baldassare Castiglione, – un distins cerc intelectual platonizant se constituie și la Curtea reginei Navarrei, Margareta, sora lui Francisc I, (și cea mai cultă femeie a Franței timpului). Dar și alte curente de idei inspirate de cultura Antichității (ca de pildă, epicureismul odelor horatiene ilustrat de poezia lui Ronsard, sau cel al romanului lui Rabelais – un umanist cu totul remarcabil el însuși) au alimentat creativitatea umanismului francez.

## În Germania

Umanismul italian s-a răspândit repede în Germania, mai întâi în mediile curților imperiale ale lui Carol I din Praga și Viena, unde nu numai moda petrarchismului este prezentă, ci unde se cultivă și o poezie umanistă în limba latină. Durata mult prelungită a Conciliilor ecumenice din Konstanz (1414–18) și mai ales din Basel (1413–39) au ocazionat contacte fertile între clericii și savanții italieni și germani. Se traduc în germană opere ale umaniștilor italieni (Petrarca, Boccaccio, Poggio Bracciolini, Enea Silvio Piccolomini) și se constituie centre umaniste în jurul unor personalități de pres-

1. În timpul Revoluției Franceze, Colegiul Regal devine Colegiu Național; sub Napoleon – Colegiul Imperial, și în fine Colegiul Franței.





Pirckheimer (portret de A. Dürer).

tigiu<sup>1</sup>. Se scrie și o literatură în limba latină, dar fără a lăsa nume sau opere notabile. În schimb este stimulată producția în limba națională, – traduceri sau opere originale.

Sfera tematică a umanismului german – mult mai restrânsă decât a celui italian – se referă îndeosebi la domeniile filologiei, pedagogiei și moralei (unde critica moravurilor și instituțiilor capătă tonuri vehemente, satirice și polemice). Reforma a alimentat literatura polemică religioasă și, prin Luther, a încurajat creația în limba poporului, nu în limba latină; deși Luther însuși avea o bună formație filologică umanistă (a tradus *Vechiul Testament* după versiunea greacă a lui Erasm, *Noul Testament* după cea în limba greacă a lui Reuchlin, iar în limba germană a tradus direct din limba greacă *Fabulele* lui Esop). – De altfel, fanatismul lui Luther nu era de natură să favorizeze progresul umanismului literar; dimpotrivă, mișcarea și spiritul Reformei a pus capăt culturii laice, care pune accentul pe libertatea inițiativei și studiul anticilor. Încât Erasm a putut spune că „domnia luteranismului înseamnă moartea culturii“.

Principalii exponenți ai umanismului german – Celtis, Melancton, Reuchlin, Ulrich von Hutten – ilustrează tendințele menționate mai sus.

1. La Augsburg (cu Peutinger), la Strassburg (cu Wimpfeling), la Tübingen (cu H. Bebel), la Nürnberg (cu Celtis și Pirckheimer), la Erfurt (cu Cortus Rubeanus), la Viena (cu Regiomontanus), etc.

Conrad Celtis (pseudonimul lui Konrad Bickel, 1459–1508), mare animator și promotor al studiilor umaniste, admirator pasionat al filosofiei platonice, călătorește în Italia (doi ani) pentru a-l cunoaște pe Marsilio Ficino; după modelul „academiilor“ italiene fondează la Heidelberg și Viena asemenea cenacuri umaniste, cărora le vor urma altele la Nürnberg, Augsburg și Lübeck. Fost profesor al Universităților din Ingolstadt, Viena și Heidelberg, se consacră căutării de texte vechi, descoperind astfel și publicând piesele în limba latină ale celebrei călugărițe din sec. IX, Hroswitha<sup>1</sup>, el însuși fiind autorul unor comedii alegorice. El este cel dintâi în Germania care comentează și publică (în 1500) *Germania* lui Tacitus: fapt semnificativ, care va imprima o notă naționalistă marcată umanismului german.



Melancton (gravură de H. Aldegrever).

Celtis este autorul unui volum de poezii în limba latină: *Amores*, în care se inspiră, ca formă, din Horațiu și Ovidiu, dar în care își transpune propriile sale aventuri erotice, precum și amintiri din regiunile germanice în care a trăit; o poezie fără o profunzime a sentimentului, dar foarte atent elaborată ca stil, cu un viu sentiment al naturii și un pasionat patriotism. O poezie care i-a adus distincția de a fi laureat de împăratul Frederic III, – primul poet german onorat cu această distincție. Proiectează (după modelul lui Flavio Biondo cu a sa *Italia illustrata*) să evoce într-o *Germania illustrata* peisaje și orașe, obiceiuri și evenimente istorice, personaje și frumuseți

1. Vd. *Ist. cult. și civ.*, vol. 8, pp. 204–5, 213.



artistice ale patriei sale; în care scop solicită și obține materiale de la persoane din diferite regiuni ale țării. Vasta sa corespondență – din care s-au păstrat 250 de scrisori – reflectă curiozitatea sa intelectuală multilaterală, activitatea sa impetuoasă și marea sa popularitate în epocă.

**Philipp Melanchton** (pe numele său adevărat Schwarzerd, 1497–1560), cel mai cunoscut apărător al Reformei<sup>1</sup> și cel care a reorganizat în patria sa studiile umaniste (merit care i-a adus titlul onorific de *Praeceptor Germaniae*). Asemenea lui Erasm, a militat pentru o reformă internă a Bisericii și pentru o revigorare a vieții creștine prin adoptarea unor principii umaniste. Dotat cu o rară precocitate, *Magister artium* la vârsta de 17 ani, a ținut cursuri despre Aristotel, comentându-i *Etica* (proiectând și o ediție completă a operelor Stagiritului) și despre alți clasici. La 21 de ani a compus o gramatică a limbii grecești; autor al câtorva opere teologice, profesor la Universitatea din Wittenberg, s-a dedicat studiului *Sf. Scripturi*, comentariilor marilor autori latini (Cicero, Caesar, Plinius, Vergiliu, Ovidiu, Plaut, etc.) și traducerilor clasice grece (Homer, Hesiod, marii tragici, Lucian, Tucidide, Plutarh). A scris primul tratat de psihologie apărut în Germania; *Elemente de retorică* și – opera sa principală – *Compendiu de filosofie morală*, care timp de două secole a servit drept manual de morală în școlile germane<sup>2</sup>. Prin această operă – baza eticii raționale a Reformei și trăsătura de unire a moralei cu teologia<sup>3</sup>. – Melanchton este primul teoretician – din tabăra protestantă – al conceptului de drept natural.

**Johann Reuchlin** (1455–1522), este fondatorul filologiei ebraice în Germania. Profesor de greacă la vârsta de 22 de ani, după studii filologice și juridice la Basel și la diferite universități franceze (Paris, Orléans, Poitiers) exercită concomitent profesiunea de avocat și cea de profesor de greacă. În decursul unei călătorii la Roma și Florența leagă prietenie cu Ficino și Pico; primul, stimulându-i

1. El a fost cel care a formulat – la vârsta de 24 de ani – prima expunere sistematică a ideilor Reformei, atenuând însă (după exemplul lui Erasm) doctrina luterană privind predestinarea și liberul arbitru.

2. „Această morală este o reînnoire, prin Părinții Bisericii și Cicero, a gândirii lui Aristotel și a stoicilor. Temelia sa este „lumina naturală“ a rațiunii, dată de Dumnezeu fiecărui om pentru ca să deosebească imediat și peste tot Binele. Dar întrucât lumina naturală este tulburată de păcat, Dumnezeu a trebuit să o reanimeze prin promulgarea Decalogului, care nu e altceva decât expresia legii naturale“ (*Dict. des oeuvres*, IV, 116).

interesul pentru neoplatonism, al doilea pentru *Cabală*. La Heidelberg este numit consilier al principelui elector și preceptor al fiilor acestuia. La Stuttgart este judecător federal al statelor suabe; după care se consacră exclusiv studiilor, predând limba și literatura greacă la universitățile din Ingolstadt și Tübingen. La Heidelberg, prin lucrările sale pune bazele studiilor de ebraistică, publicând tratatul de gramatică și lexicografie *De rudimentis linguae hebraicae*. După care, se consacră studiilor talmudice, angajându-se și într-o dispută publică antiebraică: fapt care îi atrage acuza de erezie din partea dominicanilor din Köln<sup>1</sup>.



Ulrich von Hutten (xilografură din 1521).

Autor al unor comedii în limba latină (o farsă: opera principală a teatrului umanist din Germania), a scris și o satiră anticlericală care a avut un viu ecou public. Dar Reuchlin deține un loc important, semnificativ în istoria umanismului cu referință la domeniul ebraisticii prin cele două tratate: *De arte Cabalistica* și *De verbo mirifico*. În primul, autorul consideră *Cabala*, doctrina ezoterică privind

1. Pentru a se apăra, Reuchlin scrie *Oglinda ochilor* și *Clarorum virorum epistolae*, în care își raliiază opiniile unor distinși intelectuali contemporani la ideile sale, împotriva arderii cărților ebraice.



Universul, ca o „filosofie simbolică“, sistematizată de Pitagora și pitagoricieni, dar căreia el îi dă o interpretare creștină, capabilă a descifra simbolurile conținute în *Sf. Scriptură*. Doctrinile cabalistice expuse aici (despre Dumnezeu, om, suflet, destin, etc.) sunt cele relevate și de Pico della Mirandola, pentru care Reuchlin are un sentiment de adevărată venerație. – Al doilea tratat (violent atacat de Tribunalul Inchiziției, la fel ca primul), *Despre cuvântul minunat*, expune doctrina cabalistică sub forma unui dialog între un călugăr creștin, un erudit evreu și un filosof grec epicurean, care analizează sensurile tetragramei YAHW, mirificul cuvânt ebraic Yahvé (Iehova, Dumnezeu). Concluzia dialogului este că „unde se reunesc doi sau trei oameni în numele lui Hristos, El este în mijlocul lor“.

**Ulrich von Hutten** (1488–1523), unul din primii umaniști germani, fire neliniștită și înclinată spre aventură, a dus o viață de student studios dar și de soldat mercenar (în serviciul Venetiei), a călătorit de două ori în Italia, a făcut studii întrerupte și nesistematice în diferite orașe germane și italiene, a fost armat cavaler și încoronat poet de împăratul Maximilian I, a aderat la Reforma luterană în care vedea o posibilă reformă generală a Imperiului. Publică o serie de opusculi politice și de pamflete anticatolice și antif feudale. Atacă, în epigrame scrise în limba latină, pe războinicul papă Iuliu II, iar prin publicarea *Donăției lui Constantin* a lui L. Valla, ține să denunțe pretențiile de putere politică a papalității. A încercat să organizeze (împreună cu Franz von Sickingen) o revoltă a cavalerilor imperiali împreună cu burghezii orășeni și cu țăranii împotriva principilor și episcopilor (mișcare dezaprobată de Luther, de care von Hutten se și desparte); după ce revolta eșuează, se refugiază în Elveția, unde află protecția reformatorului Zwingli (după ce fusese abandonat și de Erasmus) și unde moare, la numai 35 de ani.

Pe lângă versuri în limba latină scrie și câteva dialoguri (în dialogul intitulat *Arminius* exaltă celebrul erou germanic elogiut de Tacitus: prin invocarea viteazului erou von Hutten urmărește să dinamizeze conștiința națională a poporului german pentru a se opune venalității Curiei și pretențiilor papale); dialoguri pe care autorul ține să le traducă el însuși în limba germană, pentru a putea fi citite de oricine: momentul este semnificativ pentru umanistul militant care era convins că Reforma religioasă implica și scopuri naționale, patriotice. – Aceasta explică și rolul de prim ordin pe care l-a avut von Hutten în elaborarea celebrelor *Scrisori ale oamenilor obscuri*, violent act de acuzare și de condamnare a mentalității

medievale, operă atât de caracteristică a umanismului german<sup>1</sup>. Astfel, prin Ulrich von Hutten se afirmă pregnant un umanism cu trăsături clar originale: influențat și stimulat de cel italian, dar în același timp militant pe plan politic și atașat de trecutul și de vechile tradiții germanice. (Vd. *infra*, cap. „Lit. germană a Renașterii“).

## În Spania

Se pune uneori la îndoială (cu totul eronat) existența unui adevărat curent umanist spaniol; sau – „mai degrabă se pare că umanismul a rămas superficial și exterior“ (Guido Mancini). Fapt este că în Spania, unde efortul de reformă a Bisericii și de consolidare a catolicismului se traduce – în plan cultural-academic – prin fondarea Universității numită „umanistă“ din Alcalá de Henares (contrapusă celei tradiționaliste și scolastice din Salamanca), studiile umaniste nu se situau în centrul atenției, preocuparea fundamentală rămânea învățământul teologic, sub atenta supraveghere a Inchiziției, cu promovarea prevalentă și fermă a culturii religioase și cu răspândirea rapidă a literaturii ascetice. Neoplatonismul însuși – una din coordonatele definitorii ale umanismului, – în Spania a fost folosit spre susținerea misticismului, încât în cele din urmă a fost aproape asimilat de noua scolastică.

În schimb, umanismul filologic – și îndeosebi umanismul pedagogic – s-au impus cu autoritate și într-un mod absolut remarcabil.

Primul gramatician nu numai al Spaniei „ci al întregii Europe în epoca modernă“ (Em. Diez-Echarri) **Antonio de Nebrija** (1441–1522), care după ce și-a desăvârșit studiile umaniste la Bologna (timp de opt ani), a fost profesor la Universitatea din Salamanca, apoi la cea din Alcalá, a fost umanistul care a impus societății cultivate spaniole interesul și admirația pentru lumea și studiul Antichității, prin lucrările sale filologice: *Introducere în gramatica latină*, urmată de *Dicționar latin-spaniol și spaniol-latin*, de

1. Faimoasă satiră, operă anonimă în 2 vol. (1515, 1517) intitulată *Epistolae obscurorum virorum* a fost ocazionată de acțiunea evreului convertit J. Pfefferkorn care pleda pentru convertirea forțată a evreilor și confiscarea tuturor cărților ebraice. Majoritatea umaniștilor germani, în frunte cu ilustrul ebraist Reuchlin s-au opus acestei măsuri de o intoleranță inchișitorială tipică obscurantismului medieval. Un grup de umaniști au publicat această culegere de scrisori fictive, într-o latină barbară și un stil caricatural, de crasă și ridicolă ignoranță filosofico-teologală, cu o diabolică vervă satirică și umoristică, – un feroce pamflet cu care adversarii umanismului erau desființați; un tablou crud dar pitoresc al mizeriei intelectuale și spirituale al taberei teologilor scolastici, fanatici.



comentarii ale unor autori antici, și de studii de limba greacă și de limba ebraică. Opera sa capitală în acest domeniu este *Institutiones latinae* (în cinci cărți), pe care, ulterior, a tradus-o el însuși în spaniolă.

Dar preocupările sale s-au extins și asupra altor domenii: juridic (*Lexico iuris civilis*), arheologic (*Antigüedades de España*), pedagogic (*De liberis educandis libellus*). – Pe lângă aceste contribuții privind Antichitatea clasică, Nebrija a rămas în cultura lumii iberice și ca autorul primelor lucrări privind limba spaniolă: *Gramatica castellana*, 1492 (urmată apoi de *Orthografia castellana*) „afirmă explicit demnitatea limbii castiliene care este situată – după ce va fi regularizată prin opera studioșilor – pe același plan cu limbile clasice” (A. Varraro, C. Samona).

Din seria celorlalți umaniști spanioli care s-au ilustrat în câmpul filologiei trebuie menționat mai întâi **Fr. Sanchez de las Brozas** (1523–1601), autor – pe lângă a numeroase tratate de retorică, dialectică, geografie, de traduceri din Horațiu și Ovidiu – al unei importante opere: *De causis linguae latinae*, care în secolele XVI și XVII a avut o enormă influență chiar și în afara Spaniei. (M. Y. Pelayo îl numește „părintele gramaticii generale și al filosofiei limbajului”). – **Benito Arias Montano** (1527–98), umanist de o erudiție enciclopedică, poet de limbă latină în hexametri de o perfectă eleganță clasică, autor al unor tratate filosofice și teologice, dar care s-a distins îndeosebi ca ebraist (a tradus din ebraică în latină *Itinerarul* lui Beniamin de Tudela). – Nobilul **Diego Hurtado de Mendoza** (1502–75), însărcinat cu misiuni diplomatice în Portugalia, Flandra, Anglia, Italia (unde a legat prietenii cu Pietro Aretino, Bembo, Sansovino și Tizian, iar la Roma s-a perfecționat în studiile sale juridice, filologice și umaniste), admirat pentru cultura sa latină, greacă, ebraică și arabă, mare colecționar de cărți și manuscrise antice, poet de influență petrarchistă cu accente de delicată melancolie, – este și autorul unor traduceri de multă precizie și rigoare științifică (*Mecanica* lui Aristotel) și al unor importante lucrări istorice ca *Austriada* și în primul rând *Guerra de Granada*, operă importantă pentru imparțialitatea în relatarea evenimentelor, curiozitatea multilaterală, acuitatea cercetării cauzelor sociale și spirituale ale evenimentelor, eleganța și vivacitatea stilului.

Dar monumentul umanismului filologic spaniol îl reprezintă



Luis Vives (portret, c. 1535).

faimoasa și impresionantă **Biblie poliglotă**<sup>1</sup>, prima lucrare tipărită de acest gen din lume, redactată între anii 1502–1517 la Universitatea din Alcalá cu colaborarea celor mai iluștri erudiți spanioli, sub conducerea arhiepiscopului de Toledo, cardinalul Jiménez de Cisneros (m. 1517), Inchizitor general, regent al regatului și fondator al Universității din Alcalá. Opera cuprinde 6 mari volume in-folio. Primele 4 sunt rezervate *Vechiului Testament*, cuprinzând texte în limbile greacă, latină, ebraică și (un volum) caldaică; vol. V – *Noul Testament* (texte în greacă și latină); iar vol. VI conținând un vocabular ebraic–caldaic, un indice onomastic și o gramatică a limbii ebraice.

Deși Erasmi n-a simțit o atracție deosebită pentru ambianța socială și intelectuală din Spania (nu a răspuns invitației cardinalului Cisneros de a colabora la *Biblia poliglotă* și nici Carol Quintul nu l-a putut determina să-l însoțească atunci când împăratul și-a transferat curtea la Madrid), în schimb opera sa a cunoscut în Spania o largă difuziune și o mare influență. Erasmi însuși recunoaște într-o scrisoare: „*Datorez Spaniei mai mult decât alor mei sau decât oricărei alte națiuni*”.

1. Sau *Biblia Complutense* de la *Complutum*, denumirea antică a orașului Alcalá. – Universitatea locală, fondată de Cisneros în 1498, a fost transferată în 1836 la Madrid – devenind *Universitatea Complutense*.



Operele sale – adeseori provocând și aprinse polemici, nu doar entuziaste adeziuni – erau traduse în limba spaniolă de obicei nu tocmai fidel ci cu unele intenționate omisiuni și atenuări a tonului (mai ales când Erasm îi ataca – în foarte popularele sale *Dialoguri* pe călugări, clerul în general și situația Bisericii), întrucât reformatorii catolici spanioli nu voiau să depășească limitele ortodoxiei. – Cei mai importanți reprezentanți ai erasmismului spaniol sunt frații Vergara<sup>1</sup>, frații Valdés<sup>2</sup> și, în mod cu totul deosebit Luis Vives personalitatea cea mai proeminentă a umanismului spaniol și unul dintre cei mai mari umaniști europeni.

**Luis Vives** (1492–1540) a trăit aproape toată viața în afara Spaniei: profesor la Paris și Louvain (unde a legat o strânsă prietenie cu Erasm), la Bruges și Oxford; iar la Londra, ca lector al Ecaterinei de Aragón, soția lui Henric VIII. Autor foarte prolific, a scris numeroase opere filosofice (în număr de 12), pedagogice (20), alte subiecte (peste 12), – între care *Exercitatio linguae latine* a avut 50 de ediții (în numai 7 decenii ale sec. XVI), iar *Introductio ad Sapientiam*, peste 30 de ediții în aceeași perioadă<sup>3</sup>.

*De disciplinis* („Despre instrucțiune”) este prezentată de autor sub forma a trei opere organic legate între ele: *De corruptibus artibus* („Despre corupția artelor” – a disciplinelor predate în școală), în 7 cărți; *De tractendis disciplinis sive de doctrina christiana* („Despre învățământ sau educația creștină”, în 5 cărți); *De artibus* (în 8 cărți – tratând în special despre logică și metafizică). – În această mare operă Vives atacă toate defectele și prejudecățile

1. Dintre care Fr. de Vergara (m. 1545), profesor de greacă la Univ. din Alcalá și autor al primei gramatici a limbii grecești (*De graecae linguae gramatica*, 1537); a fost foarte lăudat de Erasm ca elenist.
2. Alonso de Valdes (m. 1532), nobil în suita lui Carol I (ca secretar pentru corespondența diplomatică) a trăit mult timp la Viena și în Italia. Dialogurile lui (*De las cosas ocurridas en Roma*, *De mercurio y Carón*) iau apărarea politicii lui Carol V și proiectează ideile lui Erasm privind reforma morală a societății creștine, atacând aspru viciile și predicând intimitatea vieții religioase. – Juan de Valdés (m. 1541) se transferă în Italia de teama Inchiziției. Opera lui reflectă o religiozitate rafinată și cerebrală (*O sută zece considerații divine*). *Alfabetul creștin* este un dialog între două persoane reprezentând sentimentul și, respectiv, gândirea lucidă. *Dialogul despre limbă* reia teoriile lui Erasm despre limbaj.
3. Remarcabile între toate – pe teme diferite: *Comentarii la Suetoniu*, *Introductiones in latinam grammaticam*, *Dictionarium Latinum – Hispanicum et Hispanicum – Latinum*, *Gramatica sobre la lingua castellana*; și în mod cu totul deosebit: *De disciplinis*, *De anima et vita* și *De institutione foeminae christianae* asupra cărora ne oprim – și pentru care Vd. Lafont-Bompiani, *Dict. des oeuvres*, vol. I și III.

obișnuite privind învățământul: morgia științifică, spiritul utilitar, absența oricărei critici sănătoase, recursul abuziv la „*magister dixit*” și, mai ales, ignorarea unei concepții judicioase și a unei adevărate metode de predare. Autorul aduce reproșuri dar și sfaturi originale (privind învățământul lingvistic, al istoriei, arheologiei, științelor naturale, geografiei, etc. – atribuind și cuvenita importanță educației fizice), putând fi considerat ca pedagog, pe drept cuvânt precursorul lui Montaigne.

*De anima et vita* („Despre suflet și viață”), tratat de psihologie empirică, în trei cărți, – „în care studiul simțurilor, al activităților care se raportează la inteligență și raționament, la sentimente și pasiuni, este condus în strânsă legătură cu studiul fiziologiei și paralel cu examinarea problemelor filosofice și morale care depind de fiziologie” (*Idem*). Sarcina atribuită de autor psihologiei este de a studia empiric faptele și procesele psihice pornind de la ideea de viață (vegetativă – la unele ființe; la altele, legate de senzații, inteligență și rațiune – la om). Vives studiază aceste aspecte și probleme refuzând schemele medievale: „*Nu ne interesează ce este sufletul* – scrie el – *ci care sunt actele prin care el se manifestă; și, care este acțiunea și influența sa în formarea obiceiurilor omului*, – pentru ca, după ce am alungat viciul, să urmărim virtutea”. Sunt studiate aici operațiunile inteligenței, voinței, memoriei, rațiunii; precum și – partea cea mai importantă – sentimentele și pasiunile. „Intreaga operă este impregnată de o concepție biologică despre psihologie, recunoscându-se că psihicul și fiziologicul, sensibilul și raționalul, sunt solidare între ele” (*Idem*). – Datorită acestei opere Vives este considerat precursorul antropologiei secolului XVII și părintele psihologiei moderne.

Asemenea lui Erasm, Vives este partizanul ferm al educației femeii; el a scris mai multe tratate în acest sens, – în fruntea lor situându-se *De institutione faeminae christianae*, tratatul pedagogic tradus în aproape toate limbile europene. Opera conține felurite îndrumări, sfaturi, îndemnuri, recomandări (privind alegerea prietenilor, grija menajului, refuzul dansului, învățământul limbii latine, al studiilor istorice, etc.), sistemul educativ recomandat fiind impregnat de spiritul doctrinelor catolice<sup>1</sup>. – Opera aceasta anunță o metodă educațională net psihologică – și care va fi metoda pedagogiei moderne.

1. Surprinde aici însă contrastul frapant între realismul crud al limbajului în materie sexuală și austerul ascetism mistic și iubirea de Dumnezeu.



## În Anglia

Caracteristica generală a umanismului englez este legată de constituția morală a națiunilor nordice, de acea sobră pietate creștină care va face ca în Anglia – în mod deosebit – motivele religioase, etice și civice, să predomine mai mult ca în Italia și să le regăsim în stare mai pură decât în umanismul toscan. Aproape toți englezii care se duceau la studii în Italia sau care întrețineau relații cu umaniștii italieni erau oameni ai Bisericii, – cărora însă viguroasa renaștere a clasicismului antic nu le-a alterat într-un mod fundamental obiceiurile religioase și concepția de viață; orice formă de neopăgânism înflorea în Italia – în literatură și artă, de pildă, – acești distinși intelectuali englezi (ca Grocyn, Colet, Linacre, Latimer, ș. a.), nici n-o căutau nici n-o acceptau (cf. Douglas Bush). Toți acești excelenți latiniști și eleniști urmăreau ca prin erudiția lor filologică să ajungă la interpretarea cea mai corectă a *Noului Testament*, precum și la înlăturarea versiunilor greșite și a comentariilor medievale incorecte ale marilor opere științifice din Antichitate.

În fine, în cadrul umanismului englez o importanță deosebită capătă platonismul, cultivat aici cu strălucire (de personalități ca Erasm, J. Colet, Th. Morus, Th. Elyot). O importanță, o funcție și o semnificație particulare; întrucât „Într-o Anglie rigid puritană, platonismul a adus o pietate creștină și o ardoare idealistă care i-a inspirat nu doar pe gânditorii în materie de religie, ci și pe poeți ca Spenser sau Milton; și care, într-o epocă de conflicte sectare, pledează pentru toleranță și caritate” (*Idem*). – În acest sens, reprezentativă este personalitatea lui **John Colet** (1467–1519) care, inspirat de ideile lui Savonarola, Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, precum și de Erasm și Guillaume Budé – cu care întreținea relații strânse – pune bazele unui învățământ secundar bazat pe studiul aprofundat al limbilor greacă și latină în scopul unei aprofundări a textului *Noului Testament*.

Dar Antichitatea clasică a inspirat în primul rând o strălucită serie de umaniști laici, autori ai unor opere ilustrând domeniile filologiei, moralei, gândirii politice sau pedagogice. – Astfel, **Sir Thomas Elyot** (m. 1546) este autorul binecunoscutului tratat de filosofie morală și de pedagogie intitulat *Guvernatorul* care abundă în reminiscențe literare latine și grecești și abordează personajele din istoria Angliei în maniera lui Plutarh. – Elocința elegantă, tonul riguros, argumentația severă proprie operelor clasicilor antici se regăsesc la eminentul elenist de la Universitatea din Cambridge, *Sir*



Jean Clouet: „Portretul delfinului Francisc” (Antwerpen Museum).

*John Cheke* (m. 1557), în lucrarea sa care condamnă spiritul răscoadelor populare *The heart of Sedition*. – În schimb *Sir Thomas Wilson* (, 1581), supranumit „Quintilian al Angliei”, în *Arta retoricii* se ocupă doar de chestiuni de stil, ironizând abuzul de arhaisme sau de barbarisme ale contemporanilor, ori limbajul afectat al poezilor de curte.

Personalitatea de mare prestigiu în epocă a fost **Roger Ascham** (1515–68). Erudit profesor latinist și elenist, preceptor al viitoarei regine Elisabeta I, secretar al Mariei Tudor și al lui Eduard VII, trimis în ambasadă pe lângă Carol Quintul, călătorind mult pe Continent, ca umanist Ascham și-a câștigat o mare popularitate datorită celor două opere (în limba engleză) dedicate educației tineretului. *Toxophilus* este un tratat în formă de dialog asupra folosirii arcului, a utilității fizice și influenței morale a acestei arme tradiționale engleze, ca exercițiu contribuind să asigure sănătatea fizică și morală a tineretului englez. (De altfel, după cum s-a remarcat, patriotismul este o notă caracteristică a umanismului englez). Cealaltă operă, *Pedagogul*<sup>1</sup>, dedicată instruirii tineretului,

1. Pentru Th. Elyot și R. Ascham, vd. *supra*, cap. „Educația...”, *Erasm și influența lui*.



insistă asupra învățământului limbii latine și a beneficiului educativ pe care îl aduc marii scriitori greci și latini. (Ceea ce, pe de altă parte, nu-l împiedică pe autor să denunțe cu hotărâre corupția Romei papale și invazia modei italianismului în Anglia).

Marele reprezentant al umanismului englez rămâne **Th. Morus** (1478–1535), iar *Utopia* sa, marea contribuție a Angliei la gândirea politică și socială a umanismului european<sup>1</sup>. Jurisconsult celebru, om de afaceri bogat și un financiar abil, mare om politic, ambasador pe lângă curțile Franței și Imperiului, cancelar al Regatului, a fost în cele din urmă întemnițat și decapitat pentru vina de a se fi opus divorțului lui Henric VIII de prima sa soție Caterina de Aragon, și de a fi refuzat să depună jurământul de recunoaștere a regelui ca șef suprem al Bisericii. Temperament optimist, om de lume jovial, umanist foarte erudit, mare om de stat, cu o bogată cultură clasică, Morus dorea, nu o ruptură, nu o schismă, ci o reformă a Bisericii, – la fel ca Erasm, de care era legat printr-o strânsă prietenie. Scriitor talentat, autor de versuri în limba engleză și în limba latină, a tradus câteva dialoguri de Lucian, a scris pamflete antiluterane (*Dialoge against Lutheranism and Tyndale*). Proza lui în limba engleză abundă de pasaje pline de umor, de expresii populare și cu savoarea turnurilor familiare. În închisoare a compus (sub formă de dialog) o meditație impresionantă – prin stoicismul său senin de esență socratică – asupra consolării în suferință: *Dyaloge of comfort against Tribulation*.

### În Țările Române

În Țările Române apariția și afirmarea unui curent umanist de gândire se situează (cu excepția unor cazuri sporadice) mai târziu decât în Occident: în secolul al XVII-lea și continuând să se afirme și în secolul următor<sup>2</sup>. Ceea ce nu înseamnă însă deloc că înainte de această dată ar fi stăruit aici o situație de izolare culturală față de Occident, o ignorare totală a valorilor umaniste care se afirmaseră în Apus. Cauza acestei situații de întârziere culturală este legată de târzia apariție a orașelor, a formării unei clase burgheze, a persistenței unor structuri feudale încă puternice. O altă cauză constă în

presiunea unui mediu de cultură bizantină de la noi, care permitea împrumuturi din Occident – în artă, în literatură, în obiceiurile de la curte, ș. a. – dar numai cu condiția respectării stricte a tradiției și fără abateri pe plan doctrinar. – În schimb în Transilvania, dezvoltarea orașelor și a mediului cultural, religia clasei dominante, catolicismul, precum și contactele mai intense, pe de o parte cu lumea italiană – ai cărei exponenți erau prezenți, cu funcții la curțile episcopale catolice, – iar pe de altă parte cu cea germană (prin intermediul sașilor), au favorizat receptarea curentului umanist începând chiar din secolul al XV-lea.

Primul în ordine cronologică și cel mai important centru umanist din Transilvania a fost cel din Oradea; unde, începând chiar din secolul al XIV-lea, scaunul episcopal catolic era ocupat de un episcop italian de origine. Numai în prima jumătate a secolului al XV-lea s-au succedat aici nu mai puțin de cinci episcopi italieni, care au menținut tot timpul contactele cu mediile intelectuale din patria lor de origine, au adus la curtea lor artiști și erudiți umaniști italieni, implantând și continuând aici tradițiile italiene ale umanismului – ca, de exemplu, episcopii *Andrea Scolari* și succesorul său *Giovanni de Dominici*<sup>1</sup>. În acest timp, mulți canonici din Oradea – cel puțin 18 – studiază la universitățile din Padova, Bologna, Ferrara, Roma, Perugia și Napoli. – Tot în secolul al XV-lea și urmând exemplul predecesorilor săi, episcopul *Ioan Vitez*<sup>2</sup> creează la curtea sa un strălucit centru umanist, în care se puteau întâlni numeroși poeți, literați, istorici, oameni de știință transilvăneni, francezi, italieni sau polonezi; înființează o bogată și reputată bibliotecă, precum și un observator astronomic unde activau renumiți astronomi *Johann Müller* (Regiomontanus) și *Georg Peurbach*, autorul „tabelor orădene” (*tabulae voradiensis*), în care stabilește meridianul zero la Oradea<sup>3</sup>.

După înfrângerea de la Mohács (1526), centrul culturii umaniste transilvănene devine Alba Iulia, unde activează erudiți care își făcuseră studiile, ca bursieri, la universitățile din Padova. Odată cu

1. Acesta din urmă întreținea relații strânse cu renumiți umaniști italieni – ca Ambrogio Traversari, Pier Paolo Vergerio, Fr. Barbaro, sau Giorgio da Trebisonda; în timp ce la Budapesta se afla, în mare cinste, Giovanni Conversino da Ravenna, prietenul lui Petrarca și profesorul lui Guarino Guarini și Vittorino da Feltre.

2. Fostul preceptor al lui Matei Corvinul, prieten și corespondent al lui E. S. Piccolomini, cu care lucrase împreună la Cancelaria imperială din Viena.

3. În timp ce poeții umaniști italieni Pietro Lantero, Marzio Galeotti și Gaspare Tribaccio îi dedicau lucrările lor. Din acest cerc făcea parte și Janus Panonius, cel mai renumit poet umanist transilvănean de limbă latină.

1. Vd. *Ist. cult. și civ.*, vol. 9, pp. 225–228 și vol. 10, p. 347.

2. Fenomenul este de altfel propriu istoriei generale a umanismului european. „În al XVII-lea secol, umanismul din Occident cunoștea o mare *translatio* spre Orient. În spațiu – până în Ucraina, Rusia, Balcani și Orientul Apropiat; și în timp, până în secolul al XVIII-lea” (V. Căndea).



consolidarea puterii politice a principatului Transilvaniei centrul umanismului devine Clujul, unde principele Ștefan Băthory înființează o universitate catolică cu trei secții – teologie, drept, filosofie, – în cadrul căreia predau umanistii Gaspar Heltai, italianul Grigorio Biandrata și germanul Johann Sommer.

– Un rol asemănător în răspândirea umanismului în Transilvania – de astă dată cultivat nu de mediile catolice, ci de cele reformate, luterane, – l-au avut școlile sașilor, în frunte cu vestitul gimnaziu din Brașov, condus de renumitul umanist **Johannes Honterus**<sup>1</sup>, – urmat de școlile din Sibiu, Orăștie, Bistrița și Mediaș. – Honterus (1498–1549) a înființat și o tipografie în care s-au tipărit 37 de cărți – texte de Aristotel, Platon, Cicero, Seneca (precum și opere ale lui Luther), – în limbile latină, greacă și germană. În opera sa *Rudimenta cosmographica* (tipărită în 1530 la Cracovia) Honterus a introdus, în studiul geografiei, și noțiuni de matematică și astronomie.

Cel mai mare umanist transilvănean a fost **Nicolaus Olahus** (1493–1568).

Român de origine<sup>2</sup> – se trăgea din familia domnitoare în Țara Românească – era înrudit și cu Huniadeștii (bunica lui era fiica lui Ioan Huniade și sora lui Matei Corvinul). După studiile făcute la școala capitulară din Oradea – cu limba de predare latină și programa de învățământ copiată după cele din Occident, și cu profesori provenind din universitățile din Padova, Leipzig și Viena – ajunge paj la curtea regelui Ladislav, apoi secretar episcopal și canonic de Pécs (ulterior, de Strigoni). Secretar regal, o urmează pe regină la Viena, Linz, Innsbruck și în Țările de Jos, mai mulți ani. Bun cunoscător al limbii latine (și, firește, maghiare), avea cunoștințe și de germană, franceză, română și turcă. În timpul șederii în Țările de Jos întreține o intensă corespondență cu Erasm (29 de scrisori ne sunt cunoscute, dintre care 13 sunt scrisorile trimise de Erasm), care îi adresează cuvinte deosebit de cordiale<sup>3</sup>, și în memoria căruia va compune cinci epitafuri și versuri latine și grecești. După reîntoarcerea în Transilvania, Olahus organizează învățământul de toate



Nicolaus Olahus (gravură, 1560).

gradele, îndeosebi învățământul superior, pentru care se alcătuiesc manuale după indicațiile lui. Totodată înființează o tipografie în Tyrnavia; iar ca episcop de Strigoni, îl încoronează pe Maximilian II ca rege al Ungariei.

Opera poetică a lui Olahus (în care – după prof. Bezdechi – predomină trei teme: iubirea de frate, dragostea de țară și devotamentul față de prieteni) însumează câteva zeci de *Carmina*, în genuri diferite, care poartă amprenta influenței lui Ovidiu; versuri apreciate de contemporani ca *elegantissima carmina*, scrise de un *poeta ornatissimus*. – Pe lângă aceste versuri și numeroase epistole trimise (s-au păstrat 631), Olahus este și autorul a două lucrări istorice<sup>1</sup>: *Attila* – o descriere a celor trei expediții ale conducătorului hun; și *Hungaria* – o amplă monografie istorică, geografică, economică și etnografică. În aceasta din urmă, aproape jumătate din numărul capitolelor (8 din 19) se ocupă de toate teritoriile locuite de români, – „totodată afirmându-și și originea valahă” (I. S. Firu)<sup>2</sup>.

1. La care se adaugă o cronică contemporană – *Compendiarum suae aetatis chronicon*.

2. „Țara de peste Carpați (Țara Românească – n. n.) a străbunilor, dintr-o vestită / viță viața-mi dădu; fost-am doar oaspe aici” (în Transilvania – n. n.) – În original: *Maiorum genuit me Transalpinia tellus, Stemate praeclaro, ast hic velut hospes eram*.

1. Vd. *Ist. cult. și civ.*, vol. 10, pp. 102–106.

2. Într-o scrisoare adresată lui Erasm, Olahus își amintește de „tatăl meu care s-a născut din sângele lui Vlad Dracula, voievodul Țării Românești”.

3. „Nu pot să-ți cer nimic altceva decât să continui a fi Olahus, căci în acest nume sunt cuprinse toate binefacerile prieteniei”; „admir cu bucurie acest nume al tău, umanissime Olahus; numele tău îl voi înscrie printre cei mai de seamă prieteni ai mei”; „Chipul lui Olahus s-a întipărit atât de adânc în sufletul meu, încât nu mai poate fi scos sau șters de acolo”; „În scrisoarea ta am sărutat acest suflet al tău cum nu se poate mai sincer”.



În Moldova, în scurta sa domnie de numai doi ani (1561–63), **Iacob Eraclide Despot** a întemeiat o „*Schola latina*“ la Cotnari, – orașul cu cel mai mare număr de locuitori după Suceava; a pus bazele unei biblioteci umaniste de curte (în genul celei din Buda a lui Matei Corvinul, sau a celei din Viena a împăratului Maximilian), dotând-o cu o clădire specială; și a proiectat înființarea unei academii după modelul celor din Italia timpului (prin urmare, concepută ca un cerc de învățați, o reuniune de erudiți, de oameni de litere și filosofi.

Om de arme, aventurier, dar și persoană instruită, cultivată (cunoștea latina, italiana, franceza și spaniola), animat de asemenea remarcabile ambiții, culturale și politice – visa unirea Moldovei cu Țara Românească, – în proclamația pe care o dă la ocuparea tronului (textul păstrat este în limba italiană) Despot enunță, pentru prima dată, ideea originii noastre latine: „*Voi coborâți din vitejii romani, care au făcut să tremure lumea!*“.

„*Schola latina*“ de la Cotnari – școală elementară plus școală secundară teoretică, gimnaziu (cu limba de predare latina, evident) – era în același timp colegiu cu internat, în care copiii, în număr de 150–200 (fii de mici boieri și de răzeși) erau instruiți, educați, hrăniți și îmbrăcați pe cheltuiala vistieriei personale a Domnitorului. La această școală, pusă sub conducerea tânărului umanist Johann Sommer (1542–74)<sup>1</sup>, Despot invitase și alți savanți renumiți – ca Gaspar Peucer, ginerele lui Melanchton și rector al Universității din Wittenberg; sau ca Georg Ioachim Rheticus, profesor de matematică și astronomie la Universitatea din Cracovia (și înainte, la Nürnberg, Leipzig, Wittenberg și Praga) – care însă, dată fiind precaritatea situației Domnului moldovean, n-au răspuns invitației. – Gimnaziul-colegiu din Cotnari a continuat să funcționeze mai bine de un secol, ca școală catolică de gramatică.

Așadar, în concepția întemeietorului ei, Școala de la Cotnari – elementară și secundară – pregătea calea spre un învățământ superior, având clădire proprie, profesori calificați, internat și burse pentru copiii „aduși din diferite părți ale țării“. Dar școala constituia doar un punct dintr-un program cultural mai vast, care cuprindea și

1. Venit din Germania, la vârsta de numai 20 de ani, Sommer va fi directorul colegiului din Cotnari; apoi, doi ani director și profesor de latină și greacă al școlii fondate la Brașov de Honterus; alți doi ani director al gimnaziului unitarian din Cluj, precum și rector al gimnaziului săsesc din Bistrița. A scris *Viața lui Iacob Heraclide, Despotul Moldovei*, dedicând protectorului său și 15 encomiastice elogii, în limba latină.



Johannes Honterus (gravură, c. 1548).

o bibliotecă umanistă de curte, și o academie. Prin relațiile personale ale lui Despot cu Melanchton și cu alți remarcabili erudiți germani, în Moldova s-au stabilit primele contacte cu umanismul german: ceea ce, în mod firesc, ar fi condus Școala din Cotnari la promovarea și difuzarea protestantismului în Moldova; fapt care explică și reacția boierilor și a clerului ortodox care a dus în cele din urmă la finalul tragic al lui Despot. A fost o reacție îndreptată nu împotriva culturii antice și a umanismului, ci contra protestantismului. Încât, pe bună dreptate se poate afirma că „pentru secolul al XVI-lea Cotnarii, și implicit Moldova, au reprezentat punctul cel mai avansat al umanismului din Sud-Estul Europei“ (Șt. Bârsănescu).

(O personalitate legată într-o mică măsură de perioada începuturilor umanismului românesc, dar o figură de Renaștere cu o frumoasă cultură literară și cu o viață aventuroasă încheiată tragic – domn al Țării Românești între anii 1583–85, peregrinând pe la curțile princiare din Italia și Franța, întemnițat și ucis la Istanbul, – este Petru Cercel; despre care secretarul și biograful său Franco Sivori afirma că ajunsese să cunoască 12 limbi; și care este autorul unui lung imn, de 27 de terține, în limba italiană, închinat Creatorului – scris „în parte sub influența evidentă a lui Ariosto“)<sup>1</sup>.

1. Din *Orlando furioso*, cântul XVII. – Cf. Gh. Mihăilă; și tradus de Al. Ciorănescu în *Lit. română veche*, vol. I, 1969, p. 293–295.



În spiritul umanismului occidental (deși o relație directă cu acesta nu se poate susține), Matei Basarab va fonda la Târgoviște o *Schola graeca*; iar Vasile Lupu, un colegiu asemănător la Iași („Academia Vasiliană”).

În Țara Românească, reverberațiile caracterelor definitorii ale umanismului renescentist occidental se întâlnesc la **Udriște Năsturel** (1596–1657). Tipul eruditului, pasionat om de bibliotecă<sup>1</sup>, cumnat și consilier intim al domnului Matei Basarab, trimis în ambasadă în Polonia, la Viena, în Transilvania, cunoscător a limbilor clasice, cititor de opere antice și occidentale, obișnuit cu motivele literaturii scumpe umaniștilor vremii lui, Năsturel era și un foarte bun cunoscător al limbii slavone, pe care o considera „capabilă să vehiculeze valorile Antichității clasice”. Ca atare, urmărind „să promoveze un umanism românesc în limba slavonă”, traduce celebra scriere *Imitatio Christi* în slavonă<sup>2</sup> și „scrie un concentrat dar substanțial *Tratat despre dărnicie*, întemeiat nu cum ne-am aștepta, pe texte biblice, ci dimpotrivă, pe autoritatea autorilor antici. Aristofan, Simonide din Keos, Homer, Aristotel, Strabon, Theognis din Megara, Suetoniu, Platon sau Plutarh, sunt citați direct sau prin aluzie... Acest mic tratat este considerat prima operă umanistă din literatura română” (C. Căndea)<sup>3</sup>.

Mai semnificative pentru a ilustra similitudinile sau reverberațiile umanismului occidental la noi, și în același timp mai bine cunoscute sunt contribuțiile originale la Istoria umanismului românesc ale lui *Gr. Ureche*: afirmațiile lui privind originea noastră latină, a unității tuturor românilor din Moldova, Transilvania și Țara Românească; sau a legăturilor strânse existente între limba română și limba latină<sup>4</sup>. – Sau, ale lui *Miron Costin* (fost elev al colegiului iezuit din Bar – Polonia, – unde și-a însușit o cultură de tip occidental) cu privire la latinitatea românilor, la unitatea lor din orice

1. „Are o bibliotecă personală cu rarități – prima bibliotecă personală a unui cărturar român despre care ne-au rămas mărturii, – și în care se găseau, pe lângă tipărituri ucrainiene și rusești, scrieri occidentale” (G. Ivașcu).

2. În schimb traduce în românește *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, *Viața lui Nifon*, sau romanul faimos în toată Europa medievală: *Varlaam și Ioasaf*.

3. „Ciudat este că, în opusculul său, Udriște Năsturel folosește un autor ca Lucian, deși acesta a satirizat corosiv nu numai mitologia greco-romană, ci și creștinismul” (Gh. Cazan, *Ist. filos. mod. și contemp.*, 1984, p. 79).

4. În sfârșit, „Ureche insistă asupra conceptului de „glorie”, concept scump umaniștilor, când evocă biruințele moldovenești asupra otomanilor (V. Căndea).



Iacob Eraclide Despot (după o monedă emisă de el, în 1563).

zone geografice s-ar afla, și la originea latină a limbii române. – Sau, ale Spătarului, ale poliglotului *Nicolae Milescu*, primul *uomo universale* din cultura română, a cărui operă umanistă se concretizează în traducerea în limba română a *Vechiului Testament*, traducere efectuată după versiuni latine și grecești, și folosind normele filologice ale criticii de texte; precum și prin traducerea unui text filosofic în românește, celebrul *Tratat despre rațiunea dominantă*<sup>1</sup>, care pledează pentru superioritatea rațiunii asupra pasiunilor, – text nerecunoscut de Biserică, dar mult apreciat de Erasm<sup>2</sup>. – Sau, afirmațiile Stolnicului *Const. Cantacuzino*, strălucitul fost student al Univesității din Padova, care insistă de asemenea asupra originii latine a românilor, a vechimii instituțiilor lor și asupra unității românilor din cele trei mari regiuni. – Sau, în fine, ale lui *D. Cantemir*, care „în *Divanul*, prima sa operă, citează cu dezinvoltură autori creștini, greci, latini sau persani”; iar în *Hronic*, „desfășoară o caldă pledoarie pentru latinitatea poporului român” (*Idem*).

Sintetizând contribuțiile umanismului românesc și subliniindu-le (când este cazul) originalitatea, istoricul V. Căndea îl apropie

1. „Scriere atribuită fals scriitorului evreu Josephus Flavius, mai degrabă datorată unui cărturar din epoca elenistică [...], text apocrif prelucrat de Erasm din Rotterdam în 1517 și tradus apoi în cehă, franceză, germană, spaniolă, italiană, olandeză și engleză” (*Idem*).

2. „... care l-a parafrazat și comentat. Filosofia cuprinsă în această scriere este influențată de doctrina stoică” (I. S. Firu).



de umanismul florentin și venețian, considerându-l un umanism eminamente civic, preocupat a fi larg difuzat în masele populare<sup>1</sup>.

Prima și fundamentală idee vehiculată este conștiința originii noastre latine, a unității de limbă și tradiții a poporului român. Apoi: „ideea capacității limbii populare de a exprima adevăruri înalte sau de a servi în creațiile literare“. – În continuare, „întâlnim motivul atât de tipic umanist al *înnobilării* (omului – n. n.) *prin virtuți și cultură*“. – Totodată „apare în umanismul românesc și o valorificare a rațiunii, care duce la o nouă viziune asupra *omului rațional*“ în concepțiile acestuia despre viață și comportare. Ca o „consecință a antropocentrismului și a dominației rațiunii, spiritul critic se va afirma în cugetare și în scris“. – În fine, nu lipsește – atât umaniștilor noștri cât și celor occidentali – conceptul de „glorie“; cu deosebirea că, în cazul umanismului românesc, „nu este o insistență asupra gloriei în sine, ci, din nou, o aplicare a unui concept umanist la un imperativ politic românesc al secolului al XVII-lea – lupta pentru libertate“. În același scop, sunt mereu mai frecvent afirmate „ideea de patrie și datoria sacrificiului pentru neatarnarea ei“.

Alți istorici relevă, nuancează sau adaugă noi trăsături caracteristice umanismului românesc.

Astfel, N. Iorga subliniază caracterul său militant și sentimentul de mândrie națională pe care îl insuflă poporului nostru prin faptul că susține ideea unității și umanității sale. – P. P. Panaitescu relevă și alte aspecte general umaniste: cunoașterea limbilor și literaturilor clasice, o concepție umanistă a istoriei, cultul civilizației, note de umanism creștin, raționalism, aristotelism. – Tudor Vianu consideră că „umanismul românesc al secolelor 17 și 18 este un curent istoric, expresia aspirației poporului român la libertatea națională și socială“. – Iar Mihai Berza nota, printre caracteristicile umanismului românesc (reține V. Cândea) „o conștiință vie a valorilor Antichității clasice... o trezire a spiritului critic... o mai largă curiozitate intelectuală legată de un sentiment nou al valorilor umane, convingerea potrivit căreia cultura, dezvoltând capacitățile spirituale și morale, îl înobilează pe om... ideea unei misiuni speciale a cărturarului, care face din umanist un militant pentru ridicarea poporului său“. – În timp ce, în concluzie, Al. Duțu rezumă, concis: „Aspectele specifice ale umanismului românesc sunt patriotismul, toleranța și înțelepciunea morală“.

1. P. P. Panaitescu remarcă lipsa – față de umanismul occidental – a „individualismului manifestat prin scriitorii culti“: fapt datorat spiritului Contrareforme, specific școlii iezuite în care s-au format umaniștii români; și care ar fi o negație a adevăratului spirit umanist, a libertății spiritului critic.

## Erasm din Rotterdam – simbolul umanismului

Personalitatea emblematică a curentului umanist, protagonistul culturii epocii lui, unanim recunoscut ca atare în întreaga Europa a fost Erasm. Niciodată un om nu s-a bucurat de o autoritate morală și intelectuală suverană – nici chiar Voltaire în secolul său – ca Erasm. Marii monarhi ai timpului l-au respectat, i-au căutat prietenia,



Erasm (portret de Holbein). Paris, Louvre.

încercând să-l atragă la curtea lor. Împăratul Carol Quintul și l-a dorit consilier și i-a acordat o pensie; Francisc I l-a chemat la conducerea Colegiului Franței, suprema instituție științifică a țării; Henric VIII al Angliei l-a solicitat să colaboreze cu el la polemica cu Luther. Papa Paul al III-lea i-a oferit pălăria de cardinal; din Basel, unde se stabilise mai mult timp, Erasm a purtat o corespondență susținută și cu Leon al X-lea, cu Adrian al VI-lea, cu Clement al VII-lea – după ce Iuliu al II-lea îi acordase dispensa de a putea părăsi mănăstirea; apoi cu regele Ferdinand al Austriei și cu Sigismund, regele Poloniei.

Olandez de origine, n-a avut însă niciodată sentimentul că aparține unei anumite națiuni, sau că vreuna ar fi superioară alteia.



Și-a petrecut viața într-o continuă peregrinare – în Flandra, în Anglia, în Franța, în Italia, în Germania, în Elveția, – fără intenția de a se stabili definitiv în vreuna din aceste țări; dar în toate, simțindu-se acasă. A refuzat totdeauna solicitările și onorurile înaltelor demnități ce i-au fost oferite de papi și monarhi – căci deviza lui era: *Nulli concedo* – „nu vreau să aparțin nimănui“. Și într-adevăr: motivul fundamental și constant al operei și al întregii sale vieți a fost dorința de a-și menține deplina libertate a spiritului, a gândirii și a acțiunii.

Prima capodoperă a lui Erasm este însăși spectaculoasa – în plan intelectual – și superba sa biografie.

Georg Geertsz pe numele său adevărat, s-a născut în 1466 la Rotterdam ca fiu nelegitim – într-o epocă în care acest lucru n-avea nimic dezonorant – al unui preot<sup>1</sup>; fapt care îl lipsea – prin normele canonice în vigoare – de posibilitatea de a obține vreun beneficiu ecleziastic fără o dispensă specială<sup>2</sup>. La vârsta de 9 ani este trimis la renumita școală din Deventer a comunității religioase „Frații Vieții Comune“, a cărei doctrină va marca decisiv formația sa spirituală. Rămas orfan de ambii părinți la 14 ani, tutorii săi îl trimit la un seminar, apoi la mănăstirea augustiniană din Steyn (în Flandra), unde la 21 de ani va face votul monahal, iar peste cinci ani va fi hirotonit preot. Obține o bursă și autorizația de a-și continua studiile teologice la Paris (dar numai un an), unde dă meditații într-o pensiune de studenți nobili englezi și germani. La 30 de ani semnează pentru prima oară – după obiceiul umaniștilor timpului care își latinizau numele sau își inventau nume noi în forme latine sau grecești – „Desiderius Erasmus Rotterdamus“.

După care, începe o lungă serie de călătorii și sejururi în diferite țări: în Anglia – ca oaspete al Universității din Oxford și al celei din Cambridge (unde un timp a și predat greaca) și ca invitat foarte des, de-a lungul anilor, al prietenului său Thomas Morus<sup>3</sup>; trei ani în Italia – unde, în 1506, își va da doctoratul în teologie la Universitatea din Torino; în Elveția, în Burgundia (unde, în 1515, este numit Consilier al Curții) și în diferite orașe din Germania (cu o ședere de

1. În lumea catolică celibatul ecleziasticilor fusese impus încă de Conciliul din Lateran (1139); dar în secolul XV și începutul sec. XVI, căsătoria preoților mai era încă un fapt destul de frecvent – și chiar nesancționat de Biserică.

2. Pe care însă, mai târziu, papa Leon X i-o va acorda (odată cu permisul de a putea părăsi mănăstirea).

3. În 1512 primește un beneficiu ecleziastic în Aldington (Kent) din partea arhiepiscopului de Canterbury.

6 ani la Freiburg). În cursul acestor călătorii face cunoștință și leagă prietenii cu mulți erudiți<sup>1</sup>; studiază continuu, perfecționându-se în limba greacă și își publică operele<sup>2</sup>; în cele din urmă, în 1521 se stabilește în Elveția, la Basel, unde în 1536 moare, cu faima de cel mai mare intelectual al vremii, lăsând o moștenire de o mie de ducăți și o colecție de opere de artă.

Adevărat simbol al independenței intelectuale, personalitatea lui Erasm este definită în primul rând de inflexibila-i dorință de libertate de gândire și de acțiune.

Ambițios, voluntar, plin de încredere în sine, era și un om sociabil, de foarte agreabilă companie. Spirit funciarmente liber, toată viața s-a ținut departe de învățământ (cu rarissime excepții și de foarte scurtă durată) și de orice funcții publice, – și totdeauna a fost lipsit de o situație stabilă sau de o funcție satisfăcătoare. Fire delicată și de o sănătate precară, era extrem de ponderat în toate. A urât profund fanatismul și intoleranța, pe orice teren s-ar fi manifestat, – și mai mult decât orice a detestat războiul. Nu suporta și n-a respectat niciodată disciplina monahală (a obținut de la doi papi dispensa de a purta veșmântul clerical). A fost un spirit rebel, nu revoluționar: și-a dobândit întotdeauna independența nu prin ieșiri violente, ci prin abile subterfugii. Nu era deloc o fire vehementă și nici patetică. Era un temperament moderat, calculat, prevăzător – prudența era virtutea lui dominantă, – dar totdeauna era dispus spre ironie. Profesa o morală ușoară, fără rigiditate, de un egoism epicurean. – Unul din dialogurile sale mai semnificative pentru propriul său caracter este cel intitulat *Antibarbari* – vehement împotriva inculturii, prostiei și îngâmfmării. Avea o permanentă aversiune pentru tot ce e confuz și complicat. Telul său intelectual suprem era o unire a oamenilor într-un spirit. Neobosit și iremediabil călător, a fost cel mai voiajat umanist dintre toți erudiții timpului. În decursul șederii în Anglia i-a plăcut să se îmbrace foarte îngrijit, să călărească și să vâneze. Lipsit de iluzii și de pasiuni, era o persoană rece, cu un acut simț al corectitudinii și al dreptății. În materie de literatură și de artă – de pictură, de sculptură, de arhitectură sau de muzică – era total ignorant (afirmă St. Zweig). Când aborda o

1. Cu Morus, Colet, Grecyn, Linacre, J. Fischer (decapitat în 1535 din ordinul lui Henric VIII) – în Anglia; cu eruditul tipograf, care i-a publicat multe opere J. Froben – în Germania; iar în Italia, cu J. Lascaris, Girolamus Aleandro, îndeosebi Aldo Manuzio și mulți alții.

2. În 1515, Holbein îi ilustrează *Elogiul nebuniei* cu zeci de excelente desene.



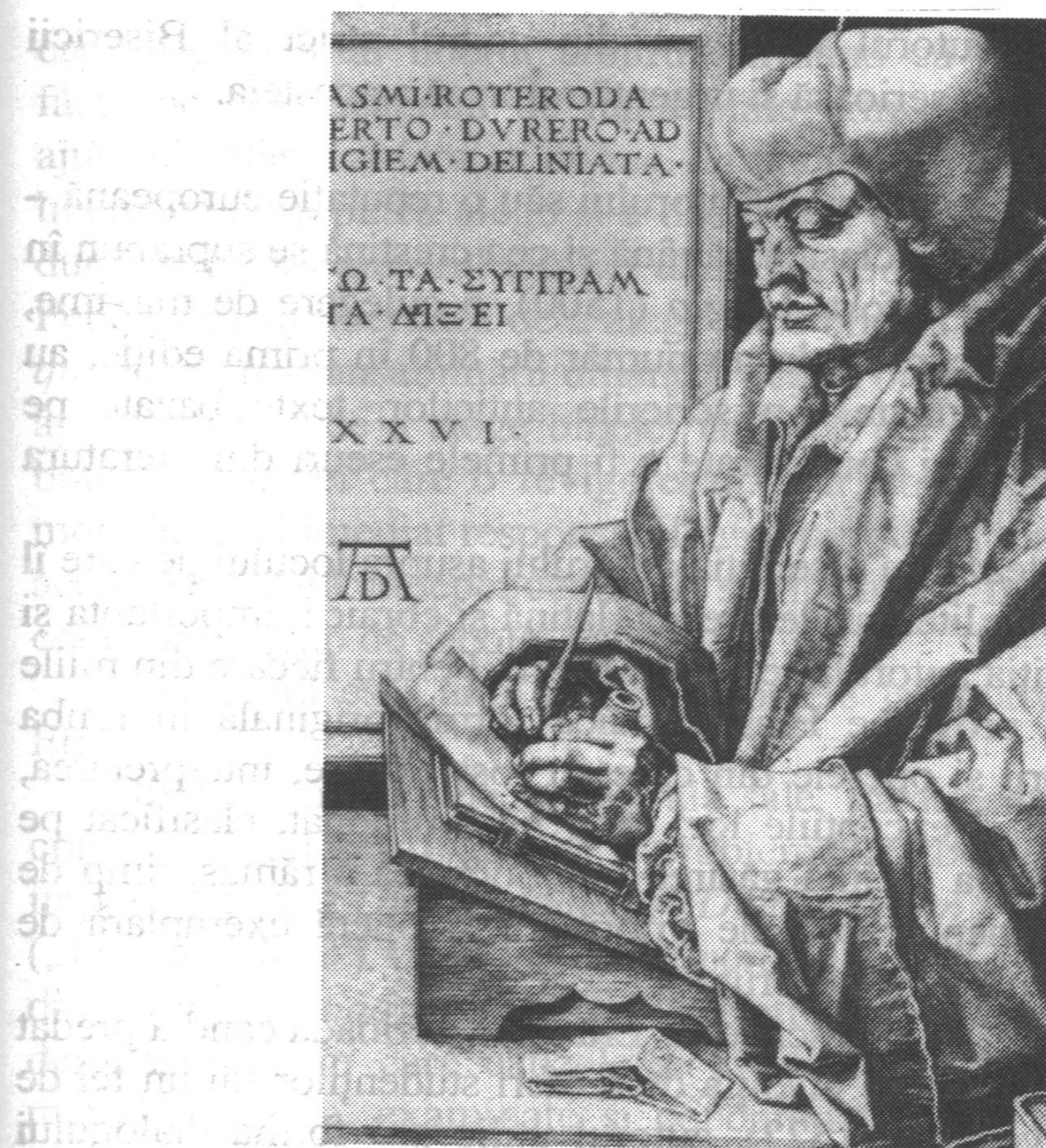
problemă, mai degrabă îi clarifica termenii, stimula cercetarea ei, decât să o rezolve. Nu era un spirit profund, aplicat spre adâncirea chestiunilor pe care le ataca, dar totdeauna cugeta just și limpede. Adâncimea nu-l atrăgea – și nici nu cunoștea îndoieli dramatice, crize morale, seisme sufletești. „Cele mai mari exigențe ale lui Erasm sunt simplitatea, naturalitatea, puritatea și rațiunea; calități, care – nu mai puțin în concepțiile sale etice și estetice – se afirmă în poziția sa intelectuală” (Johan Huizinga). Îi era teribil de frică de boală și de moarte. Avea în schimb un adevărat și înalt cult al prieteniei – și în toată opera sa a pledat pentru concordie, pace și toleranță.

De fapt, paginile care i-au asigurat faima posterității sunt puține – în raport cu imensitatea operei – chiar și considerate dincolo de cercul restrâns al erudiților.

La Freiburg im Breisgau, umanistul-filolog a îngrijit și tipărit opere ale lui Demostene, Cicero, Xenofon, Ptolemeu, Terențiu, Lucian din Samosata, – precum și ale Sf. Grigorie de Nazianz și Sf. Vasile cel Mare, apoi două lucrări despre Sf. Irineu și Sf. Ambrozie. În 1516 publică prima ediție în limba greacă a *Noului Testament*, însoțind-o de o elegantă versiune în limba latină, cu comentarii și parafraze. – După care va urma manualul de comportare creștinească *Enchiridion militis christiani* și – a doua sa, ca importanță, operă teologică după *Novum Instrumentum* (titlul versiunii sale a *Noului Testament*) – *De libero arbitrio diatribe*.

Concepția lui Erasm rezultând din scrierile sale teologice își păstrează nota de clară originalitate.

Umanistul „credea în indisolubilitatea comunității creștine europene. Deși interpretarea pe care o dădea el creștinismului avea un caracter laic, el credea în unitatea creștinismului ca un fapt fundamental” (M. Gilmore). La fel ca pentru alți renumiți reformatori – Reuchlin, Lefèvre, Morus, – esențial pentru el era ca Reforma să aibă loc în cadrul unei structuri creștine organizate a Bisericii. Erasm pleda pentru o schimbare, o reînnoire din interior a creștinismului, fără o acțiune revoluționară asemenea celei voite de Reforma lui Luther. *Manualul soldatului creștin* („Enchiridion...”) este în mod cert opera în care ideile religioase ale lui Erasm sunt mai limpede expuse. Autorul își propune să compună un ghid al vieții creștine: „Am încercat să formulez un fel de artă a pietății, așa cum alții au scris tratate despre anumite științe”. Creștinismul – explică



Erasm (desen de A. Dürer, 1526).

el – este esențialmente interioritate, nu constă în observarea riturilor – inutile și dăunătoare – și a ceremoniilor, ca în iudaism. Inutile sunt – în marea lor majoritate – și comentariile adăugate ulterior *Sf. Scripturi*. Războiul creștinului este lupta omului interior, spiritual, contra pasiunilor, în disprețul bunurilor materiale, dar în contemplarea bunurilor nepieritoare. Inspirându-se din Părinții Bisericii (Origen în special), încearcă o nouă interpretare a *Sf. Scripturi*, subliniind valoarea propedeutică a culturii clasice, superioritatea unei culturi luminate asupra unei credințe ignorante, conformitatea idealului creștin cu rațiunea. Adevărata perfecțiune creștină este perfecțiunea interioară a credinței, stăpânirea de sine și iubirea de aproapele<sup>1</sup>.

De fapt, cu tot tonul laic accentuat al cărții și polemica sa contra

<sup>1</sup> Umanistul mai era convins și de faptul că *bonae litterae* – critica filologică, de fapt, – putea fi utilă în această imperioasă necesitate de asanare a vieții religioase și a riturilor ei.



vieții monastice, autorul nu ieșea din cadrul strict al Bisericii catolice, deși cerea o serioasă și urgentă reformă a acesteia.

Prima operă care i-a adus autorului său o reputație europeană – și în care înțelepciunea clasică păgână și cea creștină se suprapun în modul cel mai abil, a fost *Adagio* (1500), o culegere de maxime, sentințe, proverbe (care de la un număr de 800 în prima ediție, au ajuns la 3200), adunate din scrierile anticilor, texte bazate pe observarea realității și considerate a fi primele eseuri din literatura europeană<sup>1</sup>.

Cartea debutează cu disertația autorului asupra locului pe care îl ocupă acest gen în literaturile greacă, latină și ebraică, importanța și funcția sa. Erudiția autorului este uimitoare. Pentru fiecare din miile de sentințe sau proverbe Erasm indică forma originală în limba respectivă, autorii și operele din care au fost extrase, interpretarea, sensurile diferite și excepțiile lor; totul fiind ordonat, clasificat pe argumente, pentru a facilita găsirea lor. Lucrarea a rămas, timp de secole, o mină inepuizabilă de informații și operă exemplară de consultație pentru erudiți și scriitori.

În cele 85 de *Colocvii* scrise de Erasm în perioada când a predat la Paris și Cambridge cu intenția de a oferi studenților săi un fel de manual de conversație (1522), autorul utilizează forma dialogului pentru a da subiectelor aduse în discuție mai multă vivacitate. Unele evocă conversații erudite, discuții savante, altele fapte și evenimente contemporane, chiar familiare, moravuri ale timpului din medii diferite, îndeosebi bisericesti și mănăstirești (sau atacă obiceiuri și tradiții, precum căsătoria, viața soldaților, a călugărilor, diferite superstiții, cultul sfinților, etc.), abundând în aluzii la contemporaneitate și, mai frecvente, la lumea oamenilor Bisericii. (De notat că, din aceste *Colocvii*, 32 de propoziții au fost condamnate de teologii Sorbonei). Ca formă, aceste *Colloquia familiaria* seamănă mult cu *Elogiul nebuniei*. – „Uriașii literaturii Renașterii, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, arată în forme diverse ceea ce ei datorează *Colocviilor* lui Erasm“ (M. Gilmore).

În *De libero arbitrio* (1524) Erasm ia atitudine contra lui Luther

1. Erasm consideră proverbul ca gen o rămașiță, o relictă, o scânteie din vechea înțelepciune a filosofilor antici, și care s-a salvat rezistând timpului datorită scurtimii, formei neașteptate, surprinzătoare și tonului său insolit, vesel, glumeț, – elementele sale formale fiind metafora, alegoria, hiperbola, sensul figurat, metonimia, jocul de cuvinte. – Extraordinara popularitate a *Adagiilor* lui Erasm se explica și prin snobismul și lenea cititorilor, care se vedeau scutiți a mai recurge la lectura textului clasicilor...

care negase total liberul arbitru afirmând că păcatul original l-a făcut pe om incapabil de fapte bune prin propria lui voință fără ajutorul decisiv al Grației divine. Dimpotrivă – răspunde Erasm: fără libertatea de a putea alege și a decide nu există viață morală, – așa după cum fără ajutorul Grației divine nu poate exista viață creștină. Pentru Erasm libertatea de a alege între bine și rău este condiția *sine qua non* a responsabilității umane. Păcatul original n-a distrus la om aptitudinea sa de a alege binele; iar dacă i-a redus această putință, botezul este cel care o revigorează. Dar liberul arbitru implică în mod direct și imediat responsabilitatea morală – conchide Erasm, cu acea exemplară independență de spirit care a făcut Biserica să îi condamne, timp de secole, operele.

Pacifismul este unul din principalele laitmotive ale operei lui Erasm.

Dintre numeroasele lucrări ale sale, tratate sau scrisori, consacrate – parțial sau exclusiv – problemei războiului și păcii<sup>1</sup>, mai importante sunt *Querela pacis* și *Dulce bellum inexpertis*. În prima („Jeluirea Păcii“) vorbește Pacea personificată (asemenea Nebuniei din *Laus stultitiae*), pe un ton – relativ și parțial – calm, rațional, demonstrativ, în care cauzele și efectele războiului sunt aproape metodic expuse, examinate și condamnate; în a doua („Războiul place neîncercaților“ sau, titlul s-ar traduce mai clar: „Pentru cei care nu l-au încercat, războiul este plăcut“) tonul cu care este denunțată și condamnată oroarea războiului, groaza, revolta și disperarea în fața spectacolului războiului<sup>2</sup> și rechizitoriul contra ororilor luptelor capătă accente de un patos impresionant.

În 1511, la Londra, oaspete al marelui său prieten Th. Morus, Erasm, scrie – în doar șapte zile („Și numai ca să-mi ușurez sufletul“) – o adevărată și veselă „glumă“ (și pe care nici nu o socotea „demnă de a fi publicată“), – o fantezie de o vivacitate diabolică, pe care o intitulează „Elogiul nebuniei“ (*Laus stultitiae*, sau *Moriae Encomium*); un fel de disertație al cărei unic obiectiv –

1. Iorgu Stoian, editorul (traducător și prefațator) a patru dintre acestea, principale, citează doar 14 (în Erasmus, *Despre război și pace*, Buc. 1960). – Erasm propune și un Tribunal internațional care să arbitreze conflictele ivite între națiuni.

2. Vd. paragrafele V și VI („Atâtea rele poartă această tragedie încât sufletul omenesc fuge îngrozit până și de amintirea ei“; „pentru om, nici o fiară nu este mai periculoasă decât omul“), etc.; dar și XVII („Războiul – cea mai mare nenorocire“); XXV („Războiul este împotriva firii“); sau XXIX („Războaiele dintre creștini sunt mai crude decât cele dintre păgâni“).



declară autorul – este să îndemne la virtute. Dar cartea este, firește, altceva și mai mult decât un tratat de morală: este o bufonă trecere în revistă – cu o irepresibilă vervă ironică, satirică, umoristică – a unei serii de categorii umane și unei lungi game de vicii ale societății timpului, îndeosebi ale oamenilor Bisericii și lumii negustorilor. „Este singura carte a lui Erasm (alături de *Colocvii* – cu care împărtășește același aer de familie), care se citește cu interes pentru valoarea sa intrinsecă”; celelalte, se citesc pentru a cunoaște personajul, problemele, epoca; dar „*Elogiul nebuniei* este destinată imortalității” (J. Huizinga)<sup>1</sup>. „–*Am căutat mai degrabă a mă desfăta și înveseli decât să jignesc pe cineva*”; o carte în care „*m-am legat mai mult de cusururile vrednice de răs decât de năravurile rușinoase*” – declară autorul în dedicația cărții către Th. Morus.

Cartea este o ciudată născocire, o fantezie nostimă, în care totul e simbol; o carte care abundă în citate și reminiscențe din Cicero, Horațiu, Ovidiu și Aristofan. Nebunia, personificată, vorbește tot timpul numai ea, și își apără reputația afirmând că ea este foarte folositoare omului. Examinând toate variatele grade ale comportamentului nerațional al oamenilor (în speță, al contemporanilor autorului) care se lasă dominați de propriile lor slăbiciuni („*slujnicile mele*” – le numește Nebunia), pasiuni, patimi și incoerențe. Nebunia scoate în evidență câtă greutate, ce pondere are rolul său în treburile omenești<sup>2</sup>. Nebunia este universală și congenitală omului. – Pe de altă parte, lumea este considerată teatrul nebuniei în general; „iar Nebunia, elementul indispensabil care face posibilă viața în societate” (*Idem*). „*Eu și numai eu, prin influențe divine, revărs veselia asupra zeilor și oamenilor*” – declară Nebunia; „*fără mine lumea n-ar putea trăi nici un moment. Fără mine n-ar mai exista nici un fel de societate, și nici relații umane plăcute și trainice*”. Nebunia este aici însăși înțelepciunea vieții, însăși esența societății omenești. – Și din nou: „Sub aspectul său de orgoliu, de vanitate, de sete de

1. Este un fel de „carte tipică a secolului” – epocă în care cu numai câțiva ani înainte apăruse *Corabia nebunilor* lui Sebastian Brânt; iar peste mai puțin de un secol va apărea „nebunia înțeleaptă” a lui Don Quijote; și a lui Hamlet care – asemenea intenției lui Erasm din *Elogiul nebuniei* – urmărind să îl descopere pe ucigașul părintelui său (și să îl lase să se trădeze singur) rostește: „*Comedia, iată cursa în care voi prinde conștiința regelui!*”

2. Slujnicile mele – vorbește Nebunia – sunt Aroganța, Lingușirea, Uitarea, Lenea, Desfătarea, Sminteala și zeița Plăcerilor. Iar între aceste zeițe – bărbații: Lacomul și Somnorosul. „*Cu ajutorul acestor slugi credincioase eu supun împărăției mele tot ceea ce există în univers; prin aceste slugi ale mele eu îi conduc pe cei care conduc lumea*”.

glorie, Nebunia este motorul a tot ce în lume pare a fi mare și elevat. Statul și toate funcțiile lui onorifice, patriotismul și mândria națională, pompa ceremoniilor și prejudecățile de castă: toate sunt nebunii! Și culmea nebuniei – războiul” (*Idem*).

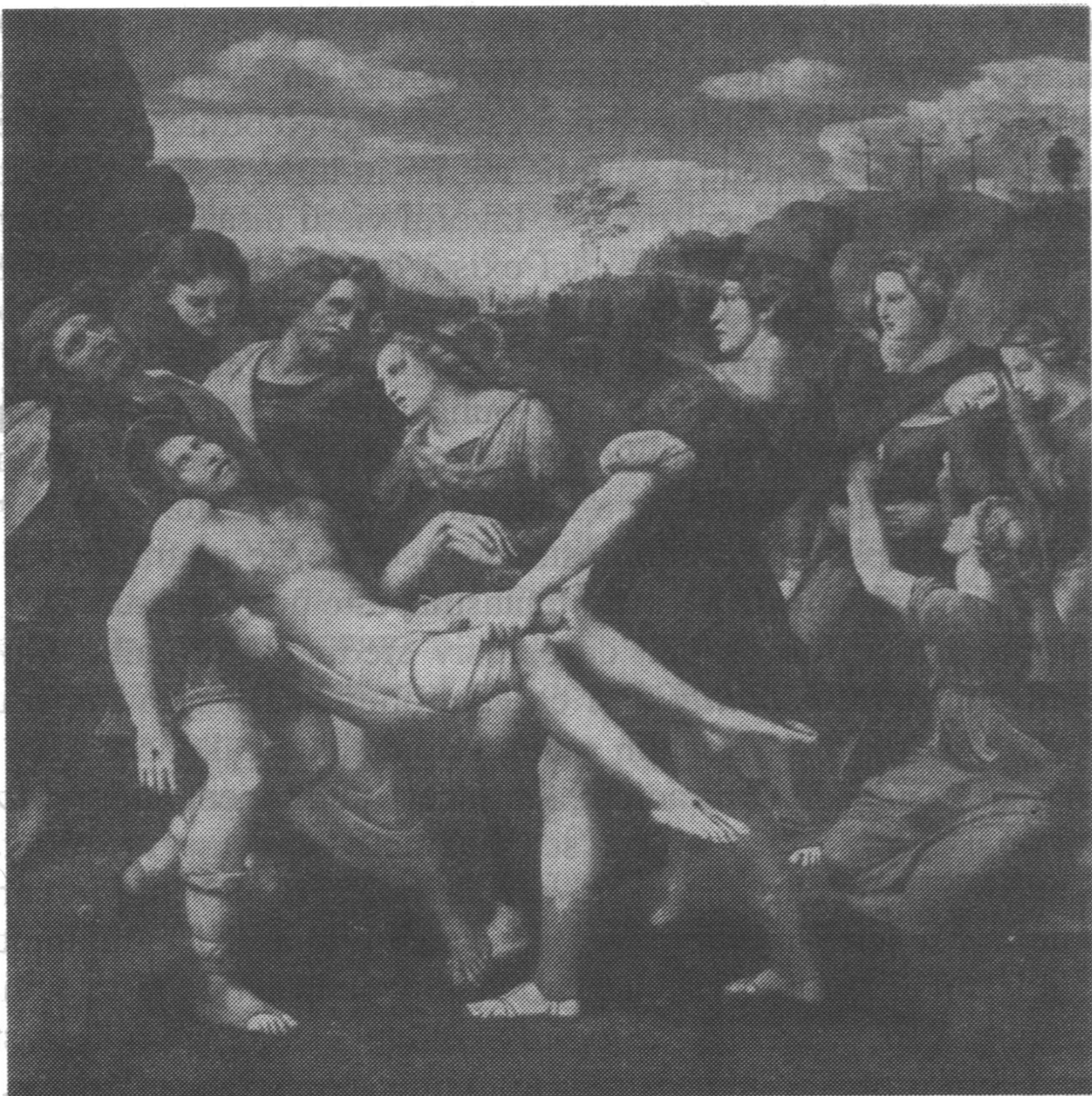
În această subtilă dialectică a absurdului, Nebunia se laudă că ea este veritabilul resort al tuturor acțiunilor umane; și în pornirea ei de satirizare feroce, nu numai a unor moravuri ale oamenilor, ci și ale unor instituții – în primul rând Biserica și monahismul – Nebunia este cea care rostește ceea ce e mai primejdios de spus. Dar Erasm este un adevărat monument de prudență: pentru a nu fi atacat de oamenii Bisericii, el și-a dedicat *Elogiul nebuniei* chiar... papei Iuliu al II-lea! N-a vrut să-și ia nici o răspundere pentru nici o afirmație, o judecată, o critică, un atac pamfletar: Nebunia este cea care afirmă totul! – Și iată cu câtă inteligență, cu ce acrobație dialectică de-a lungul întregii opere se împletesc strâns aceste două teme: pe de o parte – nebunia salutară, folositoare, și care este adevărata înțelepciune; pe de altă parte – presupusa, falsa înțelepciune, care în realitate e pură nebunie! – Și jocul de oglinzi (în același timp și joc de artificii) continuă: Înțelepciunea este pentru Nebunie ceea ce este rațiunea vieții însăși pentru sentimente; iar în lume există mai multă emoție și sentimente decât rațiune. Izvorul vieții însăși este nebunia, iubirea însăși este nebunie, – căci există oare o mai mare nebunie (conchide Erasm) ca procreația?

Dar Erasm încorporează în imperiul Nebuniei și o serie de valoroase calități și valori sociale: bunăvoința, prietenia, predispoziția spre înțelegere și armonie. – Nebunia e veselie și dezinvoltură: este condiția indispenabilă de a fi fericit; căci omul înzestrat numai cu rațiune și lipsit de pasiuni, este ca o statuie de piatră, privat de orice sentimente umane, – este o fantasmă, este un monstru.

Nimeni n-a ironizat atât de corosiv credințele timpului său ca Erasm în *Elogiul nebuniei* – și ca Hyeronimus Bosch în opera sa fantastică și feroce. – Dar din această diversitate caleidoscopică de poziții, de teme, de contradicții, din acest permanent *imbroglio* și continuu *qui-pro-quo*, – „nu se știe niciodată cine are de fapt cuvântul? Erasm, cu toată seriozitatea lui, sau Nebunia – căreia trebuie să i se ierte insolența? – Dar tocmai prin această ambiguitate Erasm își creează o poziție inatacabilă: cine ia în serios niște cuvinte ale unui nebun?” (*Idem*). – *Elogiul nebuniei* este o satiră a prostiei umane, a vanității, ignoranței și violenței; a superstițiilor, a minunilor, a cultului (interesat!) al sfinților.



Dar opera își depășește sensul satiric. Erasm nu pierde niciodată tonul intenționat lejer și deliberat comic; de aceea, nici nu putea și nici nu poate fi acuzat că ar cădea într-o simplă, stupidă și brutală profanare. „Căci spiritul lui Erasm reușește să fie cu adevărat profund când i l-a iluminat umorul“. Nici chiar când afirmă – textual – că însăși religia creștină este înrudită într-un fel cu nebunia. – Oare n-a spus însuși Sf. Apostol Pavel în Scrisoarea I către Corinteni (I, 25), că „Nebunia lui Dumnezeu este mai înțeleaptă decât înțelepciunea oamenilor și slăbiciunea lui Dumnezeu mai puternică decât tăria lor“?



Rafael: „Coborârea în mormânt“ (Gall. Borghese, Roma).

## ȘTIINȚA

„Pseudoștiințele“ • Astrologia. Alchimia. Magia •  
 Marii „magi“ • Știința Renașterii • Matematica •  
 Astronomie • Fizica • Chimia • Geologia • Mine-  
 ralogia • Geografia • Zoologia • Botanica •  
 Anatomia • Medicina



## „Pseudoștiințele“ Renașterii

Elementul fundamental al renașterii științei în sec. XVI – într-un ritm atât de rapid – l-a constituit în primul rând studiul sistematic al științei antice grecești și romane. Dar n-a fost singurul. „Un alt element a fost interesul crescând pentru un grup de cercetări pe care noi le numim „antiștiințifice“, în timp ce în sec. XVI acestea erau considerate de toți ca fiind strâns înrudite cu cercetarea științifică: astrologia, alchimia și magia“ (L. Geymonat, R. Tisato).

Trebuie neapărat să se țină seama de acest fapt pentru a înțelege cu adevărat caracterul științei din timpul Renașterii, și să nu fim surprinși că un mare om de știință – de pildă Cardano – a fost totodată un remarcabil matematician, medic și... mag! Că Francis Bacon datoră învățăturilor magico-alchimiste ideea sa despre știință ca o forță care operează ascultând limbajul naturii pentru a-i porunci și a o transforma într-o serviabilă slugă. Că Joh. Kepler – care întocmea horoscoape – vedea sferele cerești rotindu-se sub comanda spiritelor. Că Tommaso Campanella dedică o profundă și admirativă cercetare științelor oculte. Că însuși Pico della Mirandola (uimitorul erudit – cum îl defineau contemporanii: „care știe tot – și încă ceva în plus“) va sta sub influența ermetismului Renașterii<sup>1</sup> (și a *Cabalei*) când plănuia să scrie o carte despre natura secretă a miturilor păgâne. Că „Universul infinit al lui Giordano Bruno era populat de stele și planete care, ca niște ființe viu animate, se mișcă în spațiu după propria lor voință“ (Kinsman). Că însuși Leibniz va merge pe urmele lui Bruno și ale secretelor cabalistice pentru a găsi cheia logică ce deschide orice taină... – Ca să nu mai vorbim de marii magi, totodată filosofi, umaniști și oameni de știință, matematicieni, medici, naturaliști – ca Paracelsus, G. B. Della Porta,

1. Doctrină ocultă foarte prosperă în secolele XV-XVI, – „ermetismul poate fi definit ca un corp de credințe filosofice, de speculații și practici ezoterice, posedând un mare conținut de magie, astrologie și alchimie“ (*Idem*).



Agrippa von Nettesheim, etc.; care, cu toții pe linia lui Campanella, tindeau să reducă magia la rangul de știință.

Într-adevăr: Tommaso Campanella – una din mințile cele mai luminate, lucide, geniale ale Renașterii, – într-o lucrare fundamentală *De sensu rerum*<sup>1</sup>, explicând (și totodată elogiind) sensul pe care oamenii Renașterii îl dădeau magiei, scria: „*Tot ceea ce fac oamenii de știință imitând natura și ajutând-o cu arta<sup>2</sup> necunoscută nu numai prostimii, ci comunității oamenilor de carte, apare ca o operă magică. Așa încât nu numai sus-zisele științe, ci toate celelalte, servesc magiei. Magie a fost pentru Archita<sup>3</sup> să facă un porumbel care să zboare ca porumbelii adevărați; și pentru acela care, în vremea lui Ferdinand, împăratul din Germania, a făcut un vultur artificial și o muscă ce putea zbura; dar atâta timp cât nu se înțelege arta<sup>2</sup>, totdeauna i se spune magie; iar după aceea, este știință obișnuită. – Invenția prafului de pușcă și a tiparului au fost un lucru magic, – la fel și magnetul; dar azi, când toți cunosc arta, acestea sunt ceva obișnuit. La fel se întâmplă cu ceasornicele și cu artele mecanice: la fel își pierd cinstirea pe care le-o arăta gloata. Dar lucrurile fizice, și astrologice, și religioase, foarte rar sunt înțelese; dar din acestea, anticii au scos și au făcut arta (magiam)*”<sup>1</sup>.

Toate cele de mai sus nu fac decât să confirme faptul că adevărata știință – în înțelesul modern al cuvântului – încă nu se născuse. Cu toate acestea, critica actuală tinde să acorde o valoare într-un anumit sens pozitivă și astrologiei, alchimiei și magiei, recunoscând că aceste „pseudoștiințe” au îndeplinit o funcție foarte importantă în laboriosul proces care a pregătit revoluția științifică.

### Astrologia. Alchimia. Magia

Cultura umanistă a Renașterii a însemnat nu doar o nouă viziune a lumii și vieții, nu doar o reînnoire a considerării naturii umane, a lumii omului, ci și a universului, a lumii naturii; „apare acum nu doar un interes nou pentru structurile particulare ale lumii fizice și pentru dispozitivele tehnice care vizează să le domine, ci se dezvoltă

1. Vd. ed. italiană: *Il senso delle cose e la magia*, Genova, 1987, – Citatul care urmează la pag. 241–242. *Despre astrologie*, IV, 19.

2. În lat. *magia* – în înțelesul de îndeletnicire care cere îndemânare și anumite cunoștințe.

3. Archita din Taranto (sec. V în. Hr.), celebru filosof pitagoreic, om de știință și mare strateg. Geniului său îi sunt atribuite o mulțime de invenții, mașinării și cercetări (mai ales în domeniile matematicii și acusticii).



Trithemius (gravură franceză, sec. XVIII).

și un nou mod de a considera natura în globalitatea sa” (L. Geymonat); un mod nu teologic, religios, mistic, ci un mod laic și concret, real și empiric.

Acestei viziuni și tendințe i se alătură – la „magi” și la oamenii de știință – o perspectivă animistă, care vede lumea ca fiind populată de spirite, de genii și demoni; o lume pe care omul speră să o poată cunoaște și domina prin practici oculte. – Aceste noi concepții despre realitatea naturii se vor asocia cu motive ezoterice tradiționale. „Un exemplu tipic în acest sens este astrologia, care se prezintă – în unele cazuri – ca embrionul unei descrieri matematice a fenomenelor cerești; în altele – ca un instrument de profeție și de intervenție în cursul evenimentelor” (*Idem*).

În orice caz, – prestigiul și răspândirea astrologiei în rândurile oamenilor culti este enormă; iar tendințele naturaliste (și panteiste) se unesc, fuzionează cu tradițiile arabe privind influența stelelor.

Astrologia<sup>1</sup> s-a bucurat de o mare favoare în sec. XVI îndeosebi în Italia (și în Franța); curțile regale și senioriale aveau astrologii lor oficiali<sup>2</sup> pe care îi consultau ținând riguros seama de răspunsurile lor; în timp ce fondatorii astronomiei Renașterii (Cardano, Tycho, Kepler) manifestau un interes deosebit pentru astrologie.

1. Vd. *Ist. culturii și civilizației*, vol. 6, p. 305–308.

2. Astrologi celebri ai Renașterii au fost Regiomontanus (la Padova și Roma), Marsilio Ficino (la curtea familie Medici), Ambrogio Varese da Rosate (la Milano), Nostradamus (la curtea Caterinei dei Medici), etc. – În zilele noastre continuă încercările de a face din astrologie o știință experimentală pe bază de observații conduse cu metode științifice.



În Italia, astrologia era admisă de aristotelicienii din Padova, dar era privită cu o evidentă suspiciune de platonicieni: Pico della Mirandola o combate vehement (în lucrarea sa polemică *In astrologiam*<sup>1</sup>). Primii, n-aveau ce obiecta contra principiului fundamental al astrologiei, contra tezei „interconexiunii generale a fenomenelor”; în cadrul cărei teze adepții școlii padovane, aristotelice, erau dispuși să admită și existența unor bine-determinate influențe ale astrilor asupra întâmplărilor din lumea noastră (și îndeosebi asupra vieții omului). În schimb, membrii Academiei Platonice refuzau să o accepte: Pico, de exemplu, „refuza să o admită, nu pentru inacceptabilitatea științifică a unor asemenea influențe, ci numai pentru că el considera că astrologia ar comporta o prea gravă limitare a libertății omului” (*Idem*).

O situație asemănătoare deținea și alchimia.

Aceleași cauze oculte care stau la baza influențelor astrilor studiate de astrologie determină și influențele dintre elemente. Asupra acestora acționează principiul „simpatiei” (respectiv antipatiei), – în raporturile dintre ele unele se atrag, altele se resping. – Deosebirea este că aceste influențe reciproce între elemente au o caracteristică specifică ce lipsește cercetărilor astrologice: astrologia nu poate interveni în mod operativ asupra mișcărilor corpurilor cerești pentru a produce sau, dimpotrivă, a împiedica cutare sau cutare combinație astrală. În schimb alchimistul poate face mai mult: poate căuta să izoleze anumite elemente, pentru a le combina apoi sau a le recombina cu altele, în scopul de a crea noi corpuri, compuse.

Urmare a acestei deosebiri dintre caracterul și practicile celor două științe este că unii oameni ai Renașterii acceptă alchimia, dar resping astrologia. Și invers: alții sunt adepții astrologiei, dar sunt sceptici în privința alchimiei.

Spre deosebire de astrologie și de alchimie, magia nu este o disciplină clar circumscrisă. „Magul” este persoana care reușește să provoace evenimente neobișnuite acționând (într-un mod mai mult sau mai puțin misterios) asupra forțelor oculte, ascunse ale naturii. În vederea unei asemenea acțiuni magul se poate servi, eventual, și de

1. „Noi atribuim prea mult Cerului” – scrie Pico. „Nu există pe pământ nimic mai mare decât omul, și nimic mai mare în om decât mintea și sufletul... Lucrurile pământești nu sunt atât de mari încât să nu poată avea o altă cauză decât Cerul”.

unele procedee ale alchimiei. Cu astfel de acțiuni sau de formule rostite de el, magul crede că poate supune sau răsturna legile naturii, ori poate provoca fenomene extraordinare, miraculoase. „Ceea ce este comun astrologiei și magiei este faptul că ambele sunt fondate pe ideea de conexiune și de simpatie universală” (E. Garin).

În secolele Renașterii lumea credea că natura este pătrunsă de „spirite”, de forțe oculte asemănătoare sufletului omenesc. „Magia naturală” – spre deosebire de magia inferioară, vulgară, cea a vrăjitorilor, dominantă în Evul Mediu – admitea și ea existența unor fenomene stranii, dar le considera efecte ale unor forțe oculte naturale, nu supranaturale. Marea magie a Renașterii avea, prin urmare, un alt caracter și o altă atitudine. Esențial de subliniat este faptul că interesul magului pentru asemenea fenomene „stranii” era un interes autentic științific și deci legitim: era dorința de a observa natura în toate aspectele sale, chiar ascunse, aspecte cărora magul încerca să le dea o explicație „naturală”, fără a recurge la datele „științei oficiale” a epocii – care nu era capabilă să dea o explicație unor astfel de fenomene „stranii” (cum erau de pildă unele iluzii optice, sau efecte magnetice, sau marile catastrofe naturale, sau marile epidemii, sau unele fenomene cerești). Iar tentația și tendința de „a conecta fenomenele între ele, intra suficient de bine în cadrul unei cercetări, dacă nu științifice, măcar ipotetico-științifice (iar ipotezele formulate de magii astrologi sau alchimiști apăreau, în acel secol, ca fiind perfect plauzibile” (Geymonat, Tisot).

Apoi: „magul nu se mulțumea să contemple în mod pasiv fenomenele naturii, ci voia să le și modifice. Disciplina sa deci, magia, nu era o disciplină pur speculativă; magul voia să fie activă, operativă, capabilă să sporească în concret puterea omului”. El observa cu răbdare, încerca autentice experiențe (conduse, evident, fără o „metodă științifică”), și se forța să formuleze o explicație, să dea o interpretare rezultatelor descoperirilor sale. – Oricum: ceea ce putem constata și admite din cele spuse mai sus este faptul că în acea epocă cercetarea se desfășura într-adevăr în acest fel; și că, de bine de rău, ea a constituit terenul fertil, *humus*-ul în care a germinat și din care s-a născut observația științifică autentică. „Pentru a studia cu seriozitate știința secolului al XVI-lea, trebuie să se țină seama și de factorii iraționali, neștiințifici, prezenți în ea” (*Idem*).



## Marii „magi“ ai Renașterii

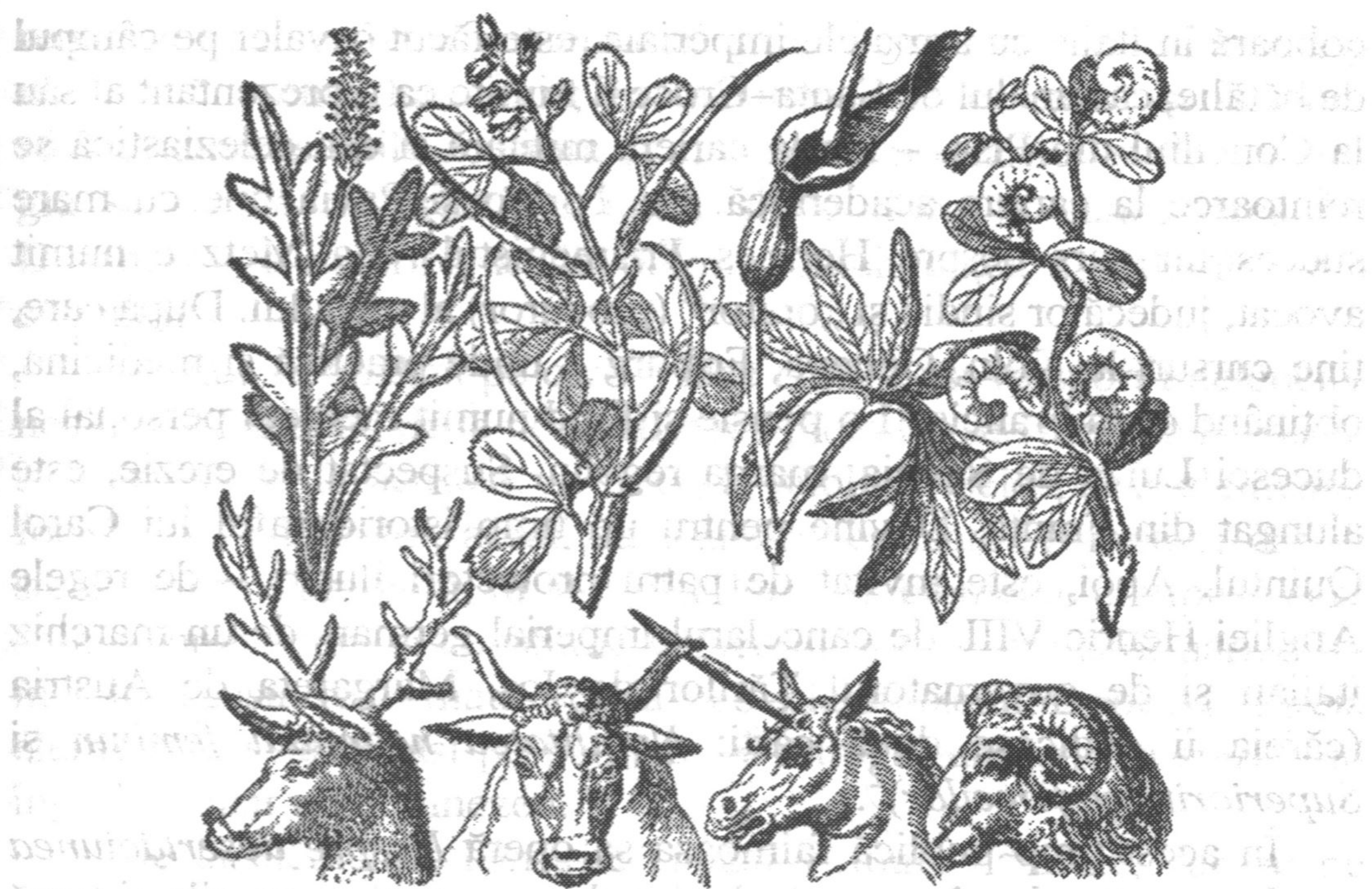
Cei mai reputați, mai celebri „magi“ ai sec. XVI confirmă și ilustrează acest aspect atât de caracteristic al gândirii științifice renașcentiste.

Umanistul, teologul și poligraful **Johannes Trithemius** (pe numele adevărat J. Heidenberg din Tritenheim, 1462–1516) a fost inițiat, ca student la Heidelberg, în artele oculte. La 20 de ani a intrat în mănăstire, iar doi ani mai târziu devine abatele mănăstirii din Sponheim, – instruind aici călugării în pregătirea pergamentelor și scriere caligrafică ornată cu miniaturi. A înzestrat mănăstirea cu o bibliotecă de peste 2000 de volume – lucru nemaiauzit în acea epocă – la care veneau să studieze învățați din Franța, Italia și Germania.

Trithemius se bucura de mare faimă pentru erudiția sa vastă; regi și prinți îi trimiteau emisari omagiindu-l și însuși împăratul Maximilian îl consulta în chestiuni politice. – Lucrările sale sunt în majoritate teologice, tratate eclesiastice; dar a scris și opere cu caracter istoriografic, precum și opere de magie, – atras fiind îndeosebi de alchimie, afirmând în cărțile sale că transmutația este indubitabilă, că este posibil să se obțină piatra filosofală, pe care o definea *spiritus mundi* devenit vizibil. Întrucât sufletul lumii este însăși respirația divină, piatra filosofală ar fi, într-un fel, condensarea acesteia; în felul acesta putem înțelege faptul că Dumnezeu pătrunde toate lucrurile. – În lucrarea *Șapte cauze secunde* el afirmă că acestea sunt cei șapte îngeri supremi, puși în legătură cu cele șapte planete. Dumnezeu este cauza primă, iar cauzele secunde sunt miniștrii săi, însărcinați cu guvernarea lumii.

Dându-și seama că ideile sale sunt în contradicție cu doctrina Bisericii, din prudență el a inventat o serie de metode convenționale de a-și exprima cugetarea, termeni artificiali, imagini biblice, vocabular ezoteric (de pildă, el afirmă că piatra filosofală se va obține când Focul lui Dumnezeu, leul, și Lumina Divină, adică Hristos, se vor întâlni într-o conjuncție mistică). – Trithemius a exercitat o mare influență asupra „magilor“ Renașterii (îndeosebi asupra lui Paracelsus și Agrippa von Nettesheim) – dar și ulterior, când îi vor fi publicate *Opera historica* (1601) și *Opera spiritualis* (1604).

Dintre exponenții mai renumiți ai gândirii oculte a epocii figura cea mai proeminentă a fost **Cornelius Agrippa von Nettesheim**



Afinități oculte între lumea animală și vegetală.

(Din G. B. della Porta: „Phytognomica“, Napoli, 1588).

(1486–1535), medicul și faimosul cabalist<sup>1</sup>, a cărui viață furtunoasă, de continue aventuri, l-a purtat dintr-o țară în alta, de la cele mai înalte onoruri la închisoare, de la liniștea studiului la câmpul de bătaie, de la o situație materială strălucită ajungând să moară în mizerie. A întreținut corespondență cu mari umaniști ai timpului (între care Melanchton și Erasm), – prin erudiția lui devenind cunoscut și în Răsăritul Europei, admirat și onorat de împăratul Germaniei și de regii Franței, Angliei, Spaniei...

Trimis (pe când era foarte tânăr) la Paris cu o misiune pe care i-o încredințase împăratul Maximilian, a cunoscut aici câțiva studenți din familii nobile; împreună cu ei a fondat o societate secretă care își propunea o reformă mistică a lumii. Trecând apoi (și suspectat continuu de erezie) din Franța în Țările de Jos, din Anglia în Germania, Agrippa a ținut lecții în diverse cercuri universitare, comentând cunoscutul tratat de cabalistică al lui Reuchlin. În 1515

1. Cabala este un curent mistic al ebraismului, doctrină ezoterică despre Dumnezeu și Univers. Un amestec de elemente foarte diverse (gnoză, pitagoreism, neoplatonism, etc.), care creaționismului comun ebraismului (și creștinismului) îi substituie doctrina emanationistă a iradițiilor luminii divine (cartea canonică este *Zohar*). Printre adepții Cabalei se mai numără Filon, Avicenna, Paracelsus, Reuchlin, Pico della Mirandola, ș. a.



coboară în Italia cu armatele imperiale, este făcut cavaler pe câmpul de bătălie, cardinalul de Santa-Croce îl trimite ca reprezentant al său la Conciliul din Pisa. – De la cariera militară și cea ecleziastică se reîntoarce la cariera academică. La Torino și Pavia ține cu mare succes un curs despre Hermes Trismegistul<sup>1</sup>. La Metz e numit avocat, judecător sindic și „orator“ (procuror) al orașului. După care, ține cursuri la Köln, Geneva, Friburg – unde practică și medicina, obținând de la Francisc I o pensie și fiind numit medicul personal al ducesei Luiza de Savoia, mama regelui. Suspectat de erezie, este alungat din Franța. Devine pentru un timp istoriograful lui Carol Quintul. Apoi, este invitat de patru protectori iluștri – de regele Angliei Henric VIII, de cancelarul imperial german, de un marchiz italian și de guvernatorul Țărilor de Jos, Margareta de Austria (căreia îi dedicase două cărți: *Nobilitatea neamului feminin* și *Superioritatea femeilor*)<sup>2</sup>.

În acest timp publică faimoasa sa operă *Despre deșertăciunea artelor și științelor*, în care declară zadarnice, toate acțiunile și toată gândirea omului. Cartea a dezlănțuit furia dușmanilor săi. Inutilă a fost apărarea pe care i-au luat-o doi renumiți cardinali: Agrippa își pierde pensia de istoriograf imperial și este întemnițat pentru datorii în închisoarea din Bruxelles. Eliberat după un an, își publică marea operă *Occulta philosophia* (scrisă în tinerețe), lucrare impregnată de optimista credință (retractându-și cele scrise în opera anterioară) că înțelepciunea omenească este în stare să facă minuni. – Refugiindu-se din nou din Germania, moare în sărăcie la Grenoble, în vârstă de numai 49 de ani.

*Filosofia ocultă* a lui Agrippa a exercitat o mare influență asupra magiei occidentale.

„Magia este pentru Agrippa o puternică și misterioasă facultate ce procură profunda cunoaștere a lucrurilor celor mai secrete și studiază natura acestora, forța, calitatea, substanța și efectele, precum și afinitățile și antagonismele. Este o știință filosofică ce

1. Zeul grec Hermes a fost asociat cu zeul egiptean Thot (*Trismegistul* – „de trei ori mare“) – la care se referă grupul de 18 texte (compuse în Egipt, se pare, în primele secole ale erei noastre), predominant de idei platonice și stoice, amestecată cu elemente egiptene și semite. Lui Hermes Trismegistul i s-au atribuit un mare număr de cărți mistico-filosofice, de magie și alchimie – texte „hermetice“, foarte răspândite și de foarte mare succes în Evul Mediu și Renaștere.

2. Vd. *Ist. cult. și civ.*, vol. 10, pag. 157.

reunește în sine fizica, matematica și teologia: fizica este terestră și ne învață esența lucrurilor; matematica este cerească și demonstrează dimensiunile acestora și calculează mișcările astrilor; teologia se ocupă de arhetipul lumii și ne duce la cunoașterea lui Dumnezeu, a îngerilor, a diavolilor, a inteligenței, a sufletului și a cugetării.

„Magul, în analiza pe care o face naturii, își va spori înțelepciunea în mod gradat; de la neînsuflețirea pietrelor se va ridica la esența stelelor, și de la acestea va trece la sublim. Cele patru elemente, focul, apa, pământul, aerul, sunt aici amestecate și impure; dar în stele sunt în stare pură; în al treilea loc sunt elemente compuse care sunt schimbătoare și constituie vehicolul oricărei transformări. Este în felul acesta reafirmată opinia neo-platonicienilor potrivit căreia elementele s-ar regăsi pe pământ, în întregul univers, în spirite, în îngeri și chiar în Dumnezeu.

„De la elemente, lucrurile capătă virtuțile naturale, dar nu pe cele oculte, care sunt transmise în lucruri pe cale supranaturală de către sufletul lumii, prin mijlocirea ideilor“ (Kurt Seligmann).

Și așa mai departe. Științele matematice îi sunt indispensabile magului, dat fiind că virtuțile naturale sunt guvernate de numere, greutate și măsuri; și de asemenea lumina, mișcarea și însăși armonia lumii își trag originea din matematică... Numerii ascund virtutea unor puteri miraculoase asupra sferei terestre și cerești... Religia, împlinirea și desăvârșirea, cheia magiei și călăuza ce duce spre demnitatea omului „este lucrul cel mai misterios și asupra căruia trebuie să păstrăm tăcerea...“ – Toate aceste idei, fapte și adevăruri, expuse în acest limbaj specific, ezoteric, servește spre a-l instrui pe mag asupra modului de a opera într-un chip supranatural; căci – cu propriile cuvinte ale lui Agrippa: „cu toate că omul nu e un animal nemuritor asemenea universului, totuși el este rațional; și inteligența sa, cu imaginația sa, cu sufletul său, poate opera transformarea întregii lumi“.

„Magul“ Renașterii prin excelență, medic, astrolog, teolog, alchimist, mistic și mag (prin antonomază), a cărui faimă l-a preșchimbat într-o figură legendară, a fost **Paracelsus** – pe numele adevărat Philippus Aureolus Theophilus Bombast von Hohenheim (1493–1541)<sup>1</sup>.

1. Vd. *Ist. cult. și civ.*, vol. 10, pag. 161.



Născut la Einsiedeln (în Elveția) a fost mai întâi elevul propriu-lui său părinte, care era un pasionat adept al alchimiștilor mistici. Discipol al abatelui-mag Trithemius, a trecut apoi în laboratorul vestitului alchimist Sigmund Fugger; după care, venit în Italia, frecventează Universitatea din Ferrara. Cutreieră mai multe țări din Europa, nordul Africii și Orientul Apropiat, studiind cu viu interes tradițiile locale și riturile secrete, superstițiile și medicamentele populare. La 33 de ani este chemat să predea la Universitatea din Basel, exprimându-se în limba germană, nu în latină, cum se obișnuia. Cursurile sale au însemnat un adevărat și agresiv manifest al noii medicine, pe care Paracelsus – temperament bătaios, violent, – o inaugura atacând cu vehemență pe reputații mari medici ai trecutului Galenos, Avicenna, Rhazi, arzându-le în public cărțile. Constrâns să abandoneze învățământul, își reia viața de medic nomad, peregrinările din oraș în oraș, adeseori urmărit și persecutat. A murit – se pare că asasinat – la vârsta de 48 de ani.

Fondatorul, părintele medicinei ermetice, Paracelsus accepta ca supremă autoritate natura; pentru că natura – spre deosebire de om – nu comite erori, și participă întru totul la *macchina mundi*, construită după un plan divin. Primul medic al omului este Dumnezeu, autorul sănătății, întrucât corpul nu este altceva decât casa sufletului. Medicina deci trebuie să se adreseze, simultan, corpului și sufletului, căutând armonizarea lor, – căci adevărata sănătate înseamnă acordul intern care unește în mod armonios în om elementul pământesc cu cel divin. Cuvântul „religie“ derivă din cuvântul latin *religare*, adică reunire din nou, – și acest scop îl urmărește procesul terapeutic care are la baza sa religia: să restabilească armonia dintre natură și propriul eu. De aceea, medicul trebuie să știe astrologie și să fie versat în armonia sferelor și a efectelor acestei armonii.

Și argumentația genialului mag se desfășoară, în continuare<sup>1</sup>, într-o magnifică suită logică:

„În momentul Creației, Dumnezeu a dat diferite calități lucrurilor, care le îngăduie să trăiască independent: de aceea nu e bine să cauți în fiecare clipă intervenția divină, căci omul are propria sa capacitate de a se ajuta singur, asemenea stelelor care se mișcă din propria lor inițiativă. – Corpurile cerești îl influențează pe om, și sunt lăcașurile divinităților greco-romane, care emit o lumină pieritoare, căci în univers totul e pieritor. Numai Dumnezeu emite o lumină divină nemuritoare, care se adresează, este îndreptată spre

1. Vd. K. Seligman, *op. cit.*, p. 312.

ceea ce e nemuritor în om... – Astrologul cercetează lumina muritoare a stelelor, din a cărei contemplație își trage el știința; omul este plăsmuit din pulberea astrilor, frații săi mai mari, din care izvorăște rațiunea, arta, știința, toate entități mortale...

„Omul este receptiv la lumina stelelor, și e un lucru în același timp bun și muritor faptul că el se simte atras de strălucirea lor, care exista și înainte de Hristos, și încă durează, și devine tot mai puternică... Dar din nefericire omul este orb față de natura Mântuitorului și față de dubla lumină ce strălucește în el, și când se desprinde de aceasta omul cade bolnav, căci trupul e închis în fața curentului care îl însuflețește... Foarte puțini sunt cei ce își ridică privirea către cerul înstelat din care curge ca un fluviu o strălucire veșnică ce călăuzește omenirea înspre noi științe și noi arte. Planeta Venus, de pildă, dăruiește oamenilor muzica, și dacă muzicienii s-ar inspira din lumina sa ar compune lucrări mai frumoase și mai cerești decât melodiile din trecut, care și azi sunt repetate mecanic“.

Un asemenea limbaj, asemenea imagini rostite de un medic – în limba germană, și nu în latină – nu puteau plăcea unor colegi care, sclavi ai tradiționalei medicine galenice, vedeau în Paracelsus un medic vagabond apelând la semne și talismane magice, obiecte ale unei cât se poate de clare erezii, – și care nu voiau să accepte explicațiile sale potrivit cărora în lumea fizică, în care toate lucrurile sunt într-o relație reciprocă, semnul unei anumite planete imprimat pe un talisman era înzestrat cu forțe astrale; că metalul ales pentru medalia magică corespundea și depindea de aceeași planetă, și deci îi sporea puterea; și că semnele astrologice sunt embleme simbolice puse de stele pe trupurile pământești... Mai mult: Paracelsus afirma, de pildă, existența reală a unor creaturi mitologice, ca fauni și nereide, – și mai susținea că este cu putință crearea unui om artificial, al unui *homunculus*...

Terapeutică medicului Paracelsus era fundamentată pe o pretinsă corespondență între lumea exterioară (macrocosm) și diferite părți ale organismului uman: inima corespundea Soarelui, creierul – Lunii, etc. Asemenea alchimiștilor, Paracelsus afirma că elementele primordiale ale corpului uman sunt trei – mercurul, sarea și sulful; și că boala este cauzată de dezacordul dintre aceste elemente, sau de predominarea unuia din ele asupra celorlalte două. Mai interesant este că, în pofida propriilor evidente erori, este atestat faptul că Paracelsus a efectuat, cu metodele sale fanteziste, vindecări de-a dreptul miraculoase. Ca mag, el pretindea că a experimentat cu



succes faimosul elixir care procura omului o primăvară veșnică; sau, că el însuși a „fabricat” un *homunculus*...

Deasupra tuturor acestor fantasmagorii, Paracelsus a transmis adevăratei științe medicale unele realizări și idei valide.

Cu caracterul său dificil, irascibil, grosolan, arogant, disprețuind orice compromis, magul a perseverat pe drumul cercetării, a căutării prin orice mijloace a unor noi soluții și refuzului oricăror prejudecăți<sup>1</sup>. Multe din metodele oamenilor de la țară i se păreau preferabile complicatelor și costisitoarelor doctorii ale celorlalți medici. Prescripțiile sale erau simple, și aduceau bolnavilor încredere și optimism; căci – spunea el – frica de boală e mai periculoasă decât boala însăși. Paracelsus a pus la baza medicinei și astrologia și alchimia, susținând că totdeauna cauzele bolilor (și relativele lor leacuri) trebuie căutate în forțele naturii și în influența astrilor care acționează asupra corpului omenesc<sup>2</sup>. – Studiile sale de alchimie, cultivate de el din fragedă tinerețe, l-au condus la ideea de a folosi minerale ca medicamente – și în felul acesta el a pus bazele chimiei farmaceutice. Ca medic, el a tratat, cu foarte bune rezultate sifilisul, cu mercur, recomandând și guaiaco<sup>3</sup>.

Ca mistic și ca mag, s-a interesat mult și de divinație; susținând că profetia cere multă imaginație și încredere în natură, așa după cum și medicina face uz de imaginația concentrată intens asupra naturii plantelor și a vindecării: căci cel ce imaginează obligă ierburile să își dezvăluie natura lor secretă. – Scrie Paracelsus:

*„Imaginația este asemenea soarelui, a cărui lumină nu este tangibilă, și cu toate acestea poate incendia o casă. Imaginația călăuzește viața omului, care dacă se gândește la foc arde ca focul; dacă se gândește la război prilejuiește într-adevăr război: totul este să imaginezi cu putere ceea ce dorești să se întâmple”.*

Cel mai mare dintre toți prezicătorii și astrologii secolului, o persoană de o excepțională erudiție și generozitate **Nostradamus**

1. În scrierile sale de chirurgie enumeră țările și regiunile pe care le-a cутreierat – și adaugă: „Peste tot, m-am informat și am cules experiența adevăratei arte medicale nu numai de la medici, ci și de la bărbieri, de la tot felul de muieri, de la vrăjitori, de la alchimiști, de la călugări, de la bieți nenorociți și de la nobili, de la cei inteligenți ca și de la cei săraci la minte”.

2. Operele sale medicale: *Das Buch Paragranum. Volumen Paragranum, Opus Paramiarum*.

3. Arbore din America Centrală, al cărui trunchi e un drog, folosit azi în medicină pentru decoctii și siropuri; rășina are remarcabile proprietăți terapeutice.



Nostradamus (gravură franceză, sec. XVII).

(Michel de Nostre-Dame, 1503–1566), s-a născut într-o familie de evrei convertiți la Saint Rémy, în Franța. După ce a studiat filosofia și medicina la Montpellier și-a exercitat profesiunea cu mult curaj și abnegație în timpul marilor epidemii; dar atrăgându-și gelozia colegilor s-a retras dedicându-se cercetărilor privind medicamentele și publicând rețetare cu atribuții de virtuți secrete (lucrarea *Singulières recettes pour la santé du corps humain*). După ce practică medicina voiajând în mai multe orașe din sudul Franței se stabilește într-un orașel din Provence, unde începe să profetizeze. Mai întâi publică mici almanahuri în care își comunică pronosticurile redactate în formă de catrene, primite cu aviditate de masa credulilor contemporani, producând o profundă impresie și aducându-i imediat o mare faimă.

Succesul l-a încurajat pe medicul-mag să-și aplice arta la marile evenimente istorice viitoare, câștigându-și în curând admirația și încrederea reginei (Caterina dei Medici, pasionată de științele oculte și de magie întreținea la curtea sa câțiva astrologi și ghicitori).



La curtea regală, Nostradamus, copleșit cu onoruri de principii și regi, continuă să-și formuleze prezicerile în catrene grupate câte o sută la un loc (*centurii*). Prima culegere, de 7 centurii, i-o dedică regelui Henri II, – a cărui moarte (într-un turnir) i-o prevestește, creându-și astfel un prestigiu imens<sup>1</sup>.

„În producția sa astrologică nu este ușor să distingi care este limita între convingere și șarlatanie“ (Enc. Motta) – Fapt este că multe dintre previziunile lui Nostradamus au fost confirmate de evenimentele ulterioare<sup>2</sup>.

O personalitate excepțională a științelor oculte din sec. XVI, cu un profil intelectual și moral net distinct de al celorlalți magi contemporani, și care a visat „să stabilească un sistem al lumii în care omul să se adapteze armonios, pe baza credinței magice că individul este replica fiecărui lucru existent“ (Seligmann), – a fost orientalistul și misticul **Guillaume Postel** (1510–1581).

A înfruntat adversitățile încă de copil: la vârsta de opt ani a rămas orfan de ambii părinți, morți în timpul unei epidemii, iar la 13 ani a fost învățător. Din modestele sale economii a intrat într-un colegiu din Paris, unde a învățat singur greaca și ebraica, uimindu-i pe contemporani. Ambasadorul francez la Constantinopol l-a luat cu el (Postel avea 25 de ani) spre a-l ajuta cu cunoștințele sale de limbi orientale (cu această ocazie a călătorit mult și a învățat greaca modernă, armeană și o limbă slavă). Reîntors la Paris, a acceptat o catedră de matematică și limbi orientale oferită de Francisc I, (numărând-o printre marii săi admiratori și pe Margareta de Navarra, sora regelui), – în prelegerile sale combătând și raționalismul ateist.

Acum, acest arhitect al unei lumi ideale își începe cariera de reformator. Își părăsește postul și începe să călătorească prin mai multe țări europene, cu speranța că va putea modela societatea într-o formă nouă. Scribe mai multe opere, în limba latină, în diferite domenii – inclusiv al științelor oculte. În repetate rânduri respinge ispititoare oferte ale potentatilor, – deși nevoile l-au forțat să-și vândă până și extraordinara colecție de cărți vechi arabe și ebraice,

1. Reputația cu totul deosebită a lui Nostradamus s-a menținut și după moartea sa. A compune catrene și centurii în maniera sa a devenit, în sec. XVII, un distins „joc de spirit“, joc de societate.

2. Nostradamus a fost și cel dintâi autor care a publicat almanahuri conținând previziuni meteorologice. – O altă lucrare a sa în domeniul medicinei este *Paraphrase de Galen*. În astrologie – *Les prophéties*.



Guillaume Postel (gravură, 1635).

aduse din Orient. Predică fuziunea religiilor creștină, ebraică și mahomedană într-un singură – sub autoritatea papei, firește – și unirea tuturor țărilor sub hegemonia regelui Franței. Asemenea planuri utopice au fost tratate cu indulgență și de împăratul german (care îl trimite la Viena ca să supravegheze tipărirea cărților în limba arabă), și de adversarii săi, care vedeau în autorul lor, nu un revoluționar periculos, ci un naiv și inofensiv visător. – Postel pretindea că primise aceste idei (și altele încă) printr-o revelație divină, căci el citea pe bolta cerească voința lui Dumnezeu, trasând între stele linii care formau în felul acesta litere ale vechiului alfabet ebraic și cuvinte care exprimau legi eterne...

Postel voia de asemenea să purifice și să perfecționeze credința creștină, manifestând un interes particular față de sexul feminin; drept care el considera că sufletul omenesc este divizat într-o parte masculină și una feminină, *animus* și *anima*, care își au lăcașul lor separat, în creier, respectiv în inimă. Hristos a răscumpărat, a mântuit numai partea masculină a sufletului; partea feminină, care este inferioară, își așteaptă încă mântuirea, care va veni de la ajutorul unei femei, care va regenera întreaga omenire.



Căzând în dizgrația lui Francisc I, Postel pleacă la Roma, unde este hirotonit preot. Aici îl vizitează pe Igañțiu de Loyola, fondatorul *Companiei lui Iisus*; intră în rândul ordinului iezuit, din care, după mai puțin de un an, este exclus, – Igañțiu de Loyola nefiind de acord cu planurile sale de reformă și cu faptul că el studia cărți în limbi orientale. Excluderea fu urmată de arest – și Postel ar fi rămas toată viața în închisorile Inchiziției dacă la Roma nu ar fi izbucnit o răscoală: porțile închisorilor s-au deschis – și Postel a fugit, reluându-și, un timp, peregrinările. Reîntors la Paris, obține un post de profesor de limbi orientale, – aulele Universității fiind neîncăpătoare pentru mulțimea venită să-l asculte.

În ultimii ani ai vieții se retrase într-o mănăstire, unde își continuă nestingherit studiile, primindu-și aici și prietenii și numeroșii admiratori – ai marii sale erudiții, dar și ai ideilor sale extravagante.

Personalitatea reprezentativă – în Italia – a „magiei naturale“, unul din marii „magi“ ai științei Renașterii, figură tipică a *Cinquecento*-ului italian, a fost napolitanul **Giambattista Della Porta** (1538–1615)<sup>1</sup>.

Geniu profund, precoce și versatil, s-a dedicat încă din adolescență științelor naturale (și literaturii), ajungând în curând să posede o cultură enciclopedică impresionantă. La vârsta de 6 ani scrie o compoziție surprinzătoare în latină și italiană; iar la 15 ani – primele 4 cărți din lucrarea (care va deveni opera sa capitală în domeniul științelor) *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri IV* (1558). În acești ani ai tinereții călătorește mult (împreună cu fratele său), în Italia, în Franța, în Spania, atrăgându-și admirația și prietenia celor mai luminate minți din aceste țări, vizitându-i pe renumiții erudiți ai timpului și întreținându-se cu ei în conversații docte. La înapoiere, fondează la Napoli – în 1560, deci la vârsta de 19 ani – *Accademia dei Segreti della natura* pe care însă papa Paolo V, suspectând-o de serioase deviații de la dogmele Bisericii, dă dispoziția să fie închisă și îl cheamă pe Porta la Roma să dea explicații.

La Napoli, se ocupă intens de științele oculte – cu precădere de alchimie și fiziognomonie –, dar și de geometrie, arhitectură, hidraulică, optică, științele naturale – și literatură (a scris 3 tragedii și

1. Vd. *Ist. cult. și civ.*, vol. 10, pag. 151.



Om cu caractere bovine (din „Physiognomonica“, Rouen, 1650).

nu mai puțin de 29 de comedii<sup>1</sup>). A descoperit camera obscură (și prevăzând-o cu lentile, este considerat „părintele fotografiei“); și-a revendicat – nu fără oarecare temei – prioritatea pentru invenția telescopului; a inventat și descris și alte instrumente de optică (oftalmologia modernă îi este debitoare pentru studiul ochiului omenesc); a colecționat exemplare rare aparținând regnurilor animale, vegetale, cultivând și plante exotice în grădina sa: călătorii străini obișnuiau să se oprească la Napoli să viziteze muzeul său privat – unul dintre primele de acest gen – și grădina sa botanică.

Porta a adus, fără îndoială, contribuții notabile în știință (a scris o carte de hidraulică, un tratat de arhitectură, un volum despre *Elemente curvilinii*, etc.)<sup>2</sup>, dar terenul său de elecțiune este cel al observațiilor și interpretărilor cu caracter ocult, – astrologic, de alchimie sau de magie. Observații și interpretări nu lipsite de originalitate. De pildă, în domeniul astrologiei, Porta afirmă că înclinațiile și constituția omului nu derivă din stele, ci din *umorile*

1. Piese sale de teatru au fost reprezentate cu succes. (*Astrologul* a fost reprezentată și la Londra, în 1773). Dintre cele 29 de comedii s-au păstrat 14 (*La fantesca*, *La furiosa*, *I fratelli rivali*, *L'astrologò*, etc.); sunt comedii în genul celor scrise de umaniștii contemporani autorului, – dar cu situații și caractere recreate de fantezia sa, și cu dialoguri vioaie. Cu totul remarcabilă este opera sa teoretică *De arte componendi comoedias*.

2. *De refractione optices*, *De aeris trasmutationibus* – un tratat de meteorologie, *De furtivis litterarum notis* – un curios tratat de scriere secretă cu cifre, etc.



omului<sup>1</sup>. Și cum se produc aceste umori? Ele sunt cauzate, determinate de modul de viață, de ocupația și de alimentația omului<sup>2</sup>. În fine, „Porta ia apărarea liberului arbitru și susține ideea de perfectibilitate, de la starea cea mai modestă până la cea mai înaltă, – căci autorul cunoaște multe persoane de origine umilă care au ajuns pe culmea înțelepciunii și a onorurilor“ (Seligmann).

Imaginea sa despre lume este esențialmente magică. Sistemul său este o metafizică magico-spiritualistă care îl face să observe existența unei constante analogii între plante, animale și oameni. Asemănarea între umori se regăsește și în organisme care în aparență sunt independente; plante și animale care sunt asemănătoare ca formă au și însușiri asemănătoare; omul a cărui figură seamănă cu a unui animal are unele caractere asemănătoare cu ale acestuia. – Sprijinindu-se și pe scrierile autorilor antici (Plinius cel Bătrân în primul rând), Porta introduce în sistemul său ideea că unii oameni se atrag, alții se resping între ei, – că întreaga creațiune ar fi fondată pe aceste două principii, a simpatiei și antipatiei, care unesc și echilibrează toate lucrurile.

În lucrarea sa capitală *Magia naturală* (care în ediția din 1589 este amplificată la 20 de cărți) Porta introduce și un tratat despre magnetism, observațiile sale personale asupra camerei obscure, altele privind procedeul distilației, focuri de artificii, gastronomia, vânătoarea, pescuitul, ș. a. – În exercitiul profesiei sale de medic Porta a avut nenumărate ocazii să studieze caracterul pacienților în legătură determinantă cu aspectul lor fizic și îndeosebi cu trăsăturile feței, și să-și publice analizele în interesantele sale lucrări care alcătuiesc un sugestiv și convingător sistem: *Physiognomia humana*, *Cheirphysiognomia* și *Physiognomica*, – semnificative și valide contribuții ocultiste ale ilustrului mag napolitan<sup>3</sup>.

1. „Ansamblul unei constelații, după cum spun astrologii, este ca un tablou care își datorează forța diferitelor sale culori, și că aspectul ceresc în momentul nașterii individului ar condiționa obiceiurile, comportamentul și predispoziția sa către anumite boli. Dar aceste lucruri, dimpotrivă, nu depind de planete; noi afirmăm că ele sunt cauzate de umori“.

2. „Forma omului este un dar al cerului, dar nu al cerului planetelor, ci al lui Dumnezeu creatorul, care modelează și îl dăruiește pe individ cu acest caracter al său. Chipul și firea omului pot să fie frumoase, splendide, maiestuoase, căci sunt plămuite după chipul și asemănarea paradisului, a îngerilor și în fine al lui Dumnezeu însuși, în care se însumează întreaga frumusețe, strălucire și măreție“.

3. Alte lucrări ale lui G. Della Porta: *Villae* – o enciclopedie a vieții de la țară; *De refractione optices parte, Pneumaticorum, Caelestis physiognomiae*, – cărți de matematică, fizică și astrologie; *De distillatione* – conținând elemente de chimie.

Portretele de mai sus – în care am schițat aportul și configurația mentală, complexă și contradictorie, a „magului“ – permit o convingătoare concluzie, în concret, asupra acestui întins sector al „pseudo-științelor“ și, în general, asupra gândirii științifice a Renașterii.

O încercare de reevaluare a acestor preocupări, discipline, științe oculte, „pseudoștiințe“, se justifică, în scopul de a evita în continuare eroarea comună de a aplica unei perioade din trecut criterii de apreciere (și de valorificare) extrinseci ei. Fiecare perioadă de cultură (și fiecare sector al său) se cere a fi raportat la sistemul de valori propriu epocii respective. Pentru a înțelege (cum arătam la începutul capitoului) caracterul real al științei Renașterii, reaminteam atitudinea unora din cei mai proeminenți filosofi și oameni de știință ai epocii față de științele oculte, de „pseudoștiințe“, pe care, dintre marii umaniști, numai Erasm le dezavua. Dar celelalte minți mai luminate ale secolului al XVI-lea nu le-au disprețuit. Însuși Pico della Mirandola (oricât de virulent ataca, în tezele sale, magia și doctrina secretă a *Cabalei*) practica el însuși profetizarea viitorului prin intermediul viselor, al spiritelor, al miracolelor, chiar și al zborului păsărilor și cercetării intestinelor animalelor sacrificate...

În timpul Renașterii, „pseudoștiințele“ se bucurau de o mare popularitate și de un real prestigiu chiar și în mediile sociale cele mai cultivate. Doar matematica era știința cea mai puțin contaminată de infiltrațiile științelor oculte.

## Știința Renașterii

Umanismul conținea, în însăși doctrina sa, stimuli puternici fie pentru o reconsiderare globală a naturii, fie pentru o potențare a cercetărilor specifice cu caracter științific și tehnic. Este adevărat că umaniștii prețuiau mai mult sfera filosofică, istorică și literară decât cea științifică. „Dar chiar faptul că ei consideră natura ca fiind expresia directă a ființei divine (concepție care se afirmă, în modul cel mai decis, cu neoplatonismul) indică o deschidere din ce în ce mai mare spre problemele naturii, și în consecință arată drumul cercetării științifice ca fiind o activitate intelectuală de o demnitate indiscutabilă“ (L. Geymonat).

Știința Renașterii datorează mult Evului Mediu. În primul rând îi datorează arsenalul său intelectual, sistemul universitar moștenit,

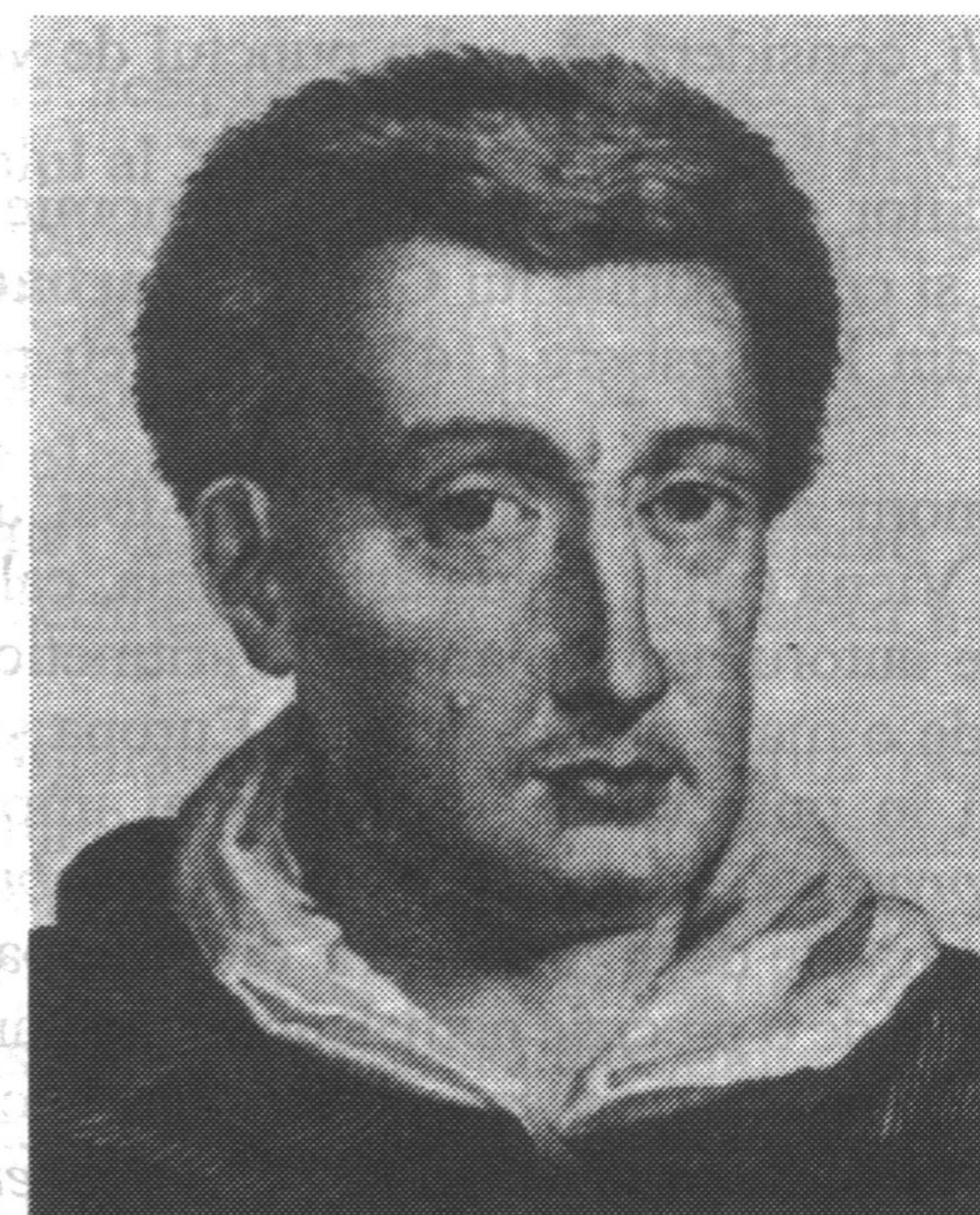


obiceiul studenților de a cutreiera Europa pentru a asculta dascăli iluștri. Dar acum era nevoie de transformări, – de o poziție și o retribuție decentă a profesorilor, de crearea unor catedre noi, de astronomie și de matematică în primul rând. De abia în secolul al XVII-lea (și nici atunci în toată Europa) știința va abandona sistemul universitar moștenit din Evul Mediu. – Pe de altă parte, invenția tiparului n-a avut un rol notabil în apariția noului spirit științific, renașcentist, în curs de formare; căci de sub teascurile tipografiilor vor ieși în primul rând tot marile opere ale științei medievale, – *Canonul* lui Avicenna, *Sphaera* lui Sacrobosco, *Anatomia* lui Mondino dei Luzzi, ș. a.

Se operează însă acum o schimbare de mentalitate. Influența raționalismului aristotelic s-a prelungit (prin Pomponazzi și Școala din Padova) de-a lungul întregului secol al XVI-lea; dar după ce Ockham a pornit (încă din sec. XIV) să opună raționalismului aristotelic ideea cunoașterii intuitive și experimentale, observarea lucrurilor și a faptului individual, acum încep să se contureze „progresele unei noi viziuni individualiste a lumii. Omul se simte din ce în ce mai puțin membru inseparabil al unei comunități și din ce în ce mai mult un individ, aflat singur față-n față cu Dumnezeu și cu natura... Experiența personală a credinței, meditația personală asupra textelor, au acum o importanță mult mai mare decât puterile rațiunii naturale... Reflecția abstractă asupra genurilor și speciilor nu are nici o însemnătate în fața experienței imediate și individuale a lucrurilor“ (F. Roger)<sup>1</sup>.

Profilul și situația omului de știință însuși sunt, în această epocă, altele. „Marii învățați ai Renașterii ne apar ca personalități mai puternice, mai hotărâte, mergând uneori până la extravagantă“. Nu sunt în stare să se fixeze într-un loc, sunt instabili – și în sens propriu și în sens figurat, – întrucâtva aventurieri prin vocație, egocentrice, irascibili, disprețuitori, vanitoși, mândri, arțăgoși. Și mereu – cum e și firesc – în căutare de situații sigure și favorabile, și chiar de protectori. Ceea ce acum este mai ușor – căci în toată Europa se înmulțesc universitățile (care își deschid porțile unor discipline și metode noi); centrele vieții intelectuale sunt deschise spiritului noilor vremi, – în timp ce regilor, prinților și înalților prelați le place să se înconjoare nu numai de literați și artiști, ci și de savanți și erudiți; iar ambiția și orgoliul amfitrionilor (sau poate

1. În *Ist. generală a științei*, vol. II (sub red. R. Taton), București, 1971, p. 13–20.



Campanella (portret de Piotti Pirola).

sincera plăcere și gustul lor instruit) îi îndeamnă să finanțeze tipărirea unor cărți luxoase, să procure învățaților instrumentele de cercetare, să înființeze biblioteci, cât mai bogate. „Omul de știință din secolul al XVI-lea nu se poate plânge că este necunoscut sau disprețuit“. Dar el preferă să-și urmeze calea proprie. „Mai mult ca oricând, aventura cunoașterii este o aventură solitară... Marele savant al Renașterii este un om singuratic“ (*Idem*).

## Matematica

În sec. XV, nu numai studiile umaniste se bucură de redescoperirea marilor valori ale Antichității, ci și științele – în special matematica. Multe texte antice pierdute în timpul Evului Mediu au fost acum descoperite, traduse, publicate, mai ales după invenția tiparului. – Dar, pe lângă științele Antichității, și neoplatonismul umaniștilor timpului va aduce cu sine – îndreptându-l spre matematică – un profund interes intelectual, mai ales pentru aspectele teoretice și de-a dreptul speculative ale matematicii.

(Exemplul cel mai concludent îl oferă Nicolaus Cusanus (1401–64) care, în scrierea sa de matematică mai importantă: *De*



*quadratura circuli*, consideră că – din punctul de vedere riguros al egalității – soluția problemei este imposibilă<sup>1</sup>.

Reluarea studiilor de matematică și astronomie în Europa este legată de numele și contribuțiile lui **Georg Peurbach** (1423–61) și **Johann Müller** din Königsberg (1436–76) – cu numele latinizat: **Regiomontanus**.

Primul, astronom al regelui Ungariei, a fost apoi profesor la Universitatea din Viena (unde predă astronomia, calculul și... literatura clasică!), este autorul unui manual de aritmetică: *Algorithmus*, care s-a bucurat de o mare popularitate în Europa și în sec. XVI ca manual de calcul în universități. – Mult mai important însă este *Tractatus super propositiones Ptolemaei de sinubus et chordis*, – unul dintre primele tratate de trigonometrie din Europa, având în anexă și un tabel de sinusuri de o precizie nemaicunoscută până atunci<sup>2</sup>.

Regiomontanus a fost student al lui Peurbach la Univ. din Viena, care i-a încredințat traducerea *Almagestei* lui Ptolemeu, începută de el. În Italia, și-a terminat opera sa capitală *Despre triumphi*, primul tratat adevărat de trigonometrie scris de un savant european (încă cu evidente influențe grecești și arabe, dar asimilate într-un mod original). După ce un timp ocupă postul oferit de Matei Corvinul, de conservator al colecțiilor sale, se transferă la Nürnberg, unde i se pune la dispoziție un observator astronomic, un atelier pentru fabricarea instrumentelor respective și o tipografie. – Opera sa științifică este foarte bogată dar mai puțin originală decât s-a crezut. Programul său de editare (pe care l-a și realizat) cuprinde lucrările lui Ptolemeu, majoritatea operelor de matematică și mecanică din Antichitate, mai multe tratate medievale, operele lui Peurbach și propriile sale lucrări – în primul rând *De triangulis omnimodis*, tratat consacrat trigonometriei plane și sferice. De menționat și lucrarea sa *Introducere în Elmentele lui Euclid*.

1. Deși n-a făcut nici o descoperire științifică (cunoscut fiind mai mult ca filosof), – dar afirmând că numai matematica permite spiritului uman să atingă certitudinea, – Cusanus a exercitat o oarecare influență asupra lui Leonardo da Vinci, Giordano Bruno, Copernic și Kepler. „Afirmația sa cu privire la valoarea absolută a principiului continuității și identificarea formală a cercului cu un poligon cu un număr infinit de laturi, stau la baza lucrării lui Kepler: *Stereometria doliorum*, care a fost punctul de plecare al geometriei indivizibilelor din secolul al XVII-lea” (Evandro Agazzi – în *Scienza e tecnica*, vol. I, Mandadori, Milano, 1977).

2. „Peurbach a inventat de asemenea un instrument de observație astronomic: *quadratum geometricum*, al cărui principiu se bazează pe folosirea tabelului de sinusuri” (*Idem*).

În afară de această matematică „speculativă”, mai supraviețuiește, în secolul al XV-lea, și un alt fel de matematică, elementară și atentă la problemele concrete, orientată spre soluționarea problemelor aritmetice puse de comerț, de activitatea bancară și contabilă<sup>1</sup>. – În Germania apar și publicații de tip algebric care utilizează o incipientă simbolizare.

Într-un tratat din 1489 (de G. Widmann) apare pentru prima dată folosirea semnelor plus și minus, pentru a indica adunarea și scăderea.

Și artele figurative (pictura în primul rând) prin problema perspectivei au influențat direct dezvoltarea matematicii. „Artiștii nu se mai mulțumesc cu perspectiva intuitivă (care, totuși, îi fusese suficientă lui Giotto); ci își pun probleme teoretice care își găsesc răspuns în construirea unei adevărate științe a perspectivei”, fondată pe riguroase baze geometrice. – *Tratatul despre pictură* al lui L. B. Alberti (1436) pune bazele acestei noi științe; în timp ce într-un alt tratat: *De re aedificatoria* (scris în 1445, dar publicat în 1485) Alberti va introduce mai multe considerații matematice. – Primul adevărat tratat despre perspectivă va fi *De prospectiva pingendi*, compus de Piero della Francesca în 1470–80. (Pe urmele acestei strălucite tradiții va merge mai târziu A. Dürer cu tratatul său despre pictură, din 1525).

Celebrul matematician al secolului este **Luca Pacioli** (1445–1514), călugăr franciscan, care a predat (compunând și mai multe tratate) matematica la Perugia și în diferite alte orașe din Italia. Marea sa lucrare, opera care se situează deasupra tuturor, ca o sinteză a studiilor matematice ale întregului secol și un indiciu prevestitor pentru dezvoltarea viitoare a matematicii, este *Summa de arithmetica*<sup>2</sup>, – o adevărată enciclopedie matematică în care sunt adunate cunoștințele de aritmetică și de geometrie ale timpului și în care se tratează aprofundat despre ecuațiile de gradul trei<sup>3</sup>. Tot aici

1. Aritmetica practică este ilustrată de așa-numita *Aritmetică din Treviso* (1478) care se referă la operații privind diferite probleme comerciale. – O aritmetică analogă apare și la Bamberg (1483); în timp ce în Franța N. Chuquet publică tratatul *Triparty en la science des nombres*, – prima operă de matematică scrisă în limba franceză.

2. Titlul complet: *Summa de arithmetica geometria proportioni et proportionalita*, publicată în 1494, la Veneția. Lucrarea, în 2 volume, are 600 de pagini.

3. Gloria de a rezolva ecuațiile de gradul 3 și 4 îi va reveni celebrei școli din Bologna.



se găsesc atât rezultate teoretice cât și aplicații practice ale matematicii contemporane (de ex. – de contabilitate în partidă dublă, metode pentru a calcula dobânda, un tabel de monede și măsuri folosite în Italia, etc.). De asemenea, și primele exemple de calculul probabilităților; precum și primul exemplu de logaritm neperian, calculat înaintea lui Napier. – Considerațiile rigurose științifice din lucrările lui Pacioli<sup>1</sup> vor fi amestecate însă și cu difuze digresiuni, în termeni grandilocvenți, cu caracter filosofico-mistic, privind natura și proprietățile diferitelor numere, – ca în tratatul de geometrie *Divina proportione* (publicat în 1509), cu desene de Leonardo da Vinci, prietenul autorului.

Cea mai mare cucerire a matematicii secolului al XVI-lea, primul progres decisiv al științei acestei epoci față de matematica clasică și pragul pe care nu l-au putut trece nici grecii antici nici arabii a fost descoperirea soluției ecuațiilor generale de gradele trei și patru<sup>2</sup>.

În 1535, **Nicola Tartaglia** (1506–57) găsește soluția ecuațiilor de gradul 3 pe care o comunică – la cererea acestuia – lui Gerolamo Cardano (1501–76), care o publică, abuziv (în opera sa *Ars magna*, 1545), și deci căruia îi va fi atribuită, pe nedrept, descoperirea<sup>3</sup>. Contribuția celor doi la dezvoltarea matematicii Renașterii se cere în mod deosebit subliniată.

Tartaglia – care a predat matematica la Verona, Brescia și Veneția – a publicat, mai întâi, *Quesiti et inventioni diverse* – în care ia atitudine față de grava incorectitudine a lui Cardano (polemica a avut cel puțin meritul de a răspândi interesul pentru noile teorii algebrice, contribuind mult la dezvoltarea acestora); *Nova Scientia* – în care este schițată pentru prima dată o teorie geometrică asupra mișcării proiectilelor; *General trattato di numeri et misure* – un curs

1. Alte opere: *Libellus corporum regularium. De viribus quantitatis* (dar și altele, privind de pildă jocul de șah și alte jocuri matematice).
2. Descoperirea (către 1515) formulei pentru rezolvarea ecuațiilor de gradul 3 se datorează matematicianului bolognez S. Dal Ferro (1465–1526); descoperire ținută însă secret, pentru ca autorul să beneficieze de acele „provocări” publice, întreceri foarte frecvente în epocă, de care depindea prestigiul matematicienilor și protecția principilor sau republicilor pentru obținerea unei catedre universitare.
3. „Din acest moment, disciplina-ghid în matematica de tip academic încetează de a mai fi geometria și începe domnia algebrei”. După mai puțin de un secol de la apariția operei *Ars Magna* a lui Cardano va apărea *Geometria* lui Descartes, „în care este teoretizată acea aplicație a limbajului algebric la noua geometrie care este geometria analitică” (*Idem*).



Cardano (gravură din epocă).

complet de matematică pură și aplicată, în care sunt adunate tot felul de observații și reguli (de aritmetică, de algebră, de matematică, de geometrie, de fizică), printre care se găsește și schița triumphiului aritmetic al lui Pascal<sup>1</sup>. (Lui Tartaglia i se datorează și prima traducere italiană a *Elementelor* lui Euclide și *De insidentibus aquae*, de Arhimede).

**Gerolamo Cardano**, (1501–1576), personaj bizar, vanitos, versatil, indubitabil om de știință de o mare valoare, dar care – spre a-și spori faima – recurgea și la mistificări de caracter magic. A studiat gramatica și aritmetica, dialectica și astrologia, la Milano, Pavia și Padova – unde și-a luat doctoratul în medicină și unde a fost și rectorul Universității. A predat aritmetica, geometria și astronomia în școlile palatine. A practicat însă și medicina și chirurgia, atribuindu-și și cazuri de vindecări miraculoase, care i-au procurat o largă notorietate în toată Europa, onoruri și daruri din partea multor principii.

Operele sale (toate în limba latină) tratează aprofundat subiecte din toate disciplinele pe care le-a studiat și predat: *Ars Magna* – în care și-a inclus cercetările de algebră; *Opus novum de pruportionibus*, *Regula Aliza*, *De natura*, *De subtilitate*, ș. a. – „De menționat, în domeniul științelor fizice aplicate, suspensiunea inelului care îi poartă numele, cercetările pentru determinarea raporturilor

1. „Numele lui Tartaglia este foarte cunoscut și pentru așa-numitul” triunghi al lui Tartaglia „, în care sunt expuși coeficienții numerici ai desfășurării potenței unui binom” (Enc. Motta).



de densitate a unor corpuri în baza diferitei lor refracții, și observațiile asupra imposibilității mișcării continue – *moto perpetuo*“ (Motta).

**Leonardo da Vinci**, (1452–1519), tipul desăvârșit de savant al acestei epoci, s-a ocupat de toate domeniile științei. N-a fost un produs al învățământului universitar, dar a întreținut permanent relații cu numeroși oameni de știință; i-a citit cel puțin pe Euclide, Aristotel, Arhimede și toți autorii medievali care s-au ocupat de mecanică; iar ideile lui Nicolaus Cusanus au avut asupra sa o influență incontestabilă. Cunoștințele matematice și le-a datorat în cea mai mare parte prietenului său Luca Pacioli; ceea ce l-a făcut să se lanseze cu entuziasm în abordarea celor trei probleme care îi preocupau pe matematicienii vremii: problema cvadraturii cercului, a duplicației cubului și a triseției unghiului. Manifestând un viu interes pentru lunula lui Hipocras, s-a pasionat de teoria lunulelor – figuri formate din trei arcuri de cerc secante – și le-a determinat suprafața. – Apoi s-a lansat în studiul mișcării unei greutăți pe un plan înclinat. A construit un instrument ciudat, un fel de compas cu mai multe picioare, care i-a permis să rezolve (aproximativ, firește) problema lui Alhazen. – Un exemplu concludent al atitudinii sale pragmatice (care îl caracteriza) ni-l oferă studiile sale referitoare la construcția – respectiv înscrierea într-un cerc – a poligoanelor regulate și la cvadratura cercului. Dar „cea mai frumoasă descoperire a lui a fost aceea a centrului de greutate al piramidei“ (Agazzi).

Leonardo nu s-a interesat niciodată de algebră. „Poate că i s-a părut prea dificilă sau prea abstractă. În schimb el este un geometru înăscut, și darul său extraordinar de a vedea în spațiu a compensat la el lipsa de cunoștințe teoretice“ (*Idem*). Reflecțiile sale asupra conceptelor fundamentale ale geometriei prezintă, fără îndoială, un real interes. – Dar Leonardo este mai ales un mecanician. Cercetătorii opereii sale mereu citează această atât de frumos formulată observație: „*Dacă ar fi să îi credem pe aristotelicieni, este mecanică acea știință care se naște din experiență, iar științifică este știința care se naște și se termină în spirit... Dar mie mi se pare că acele științe sunt vane și pline de erori care nu sunt născute din experiență, mama oricărei certitudini, și care nu se termină printr-o experiență definită... Știința mecanicii este, dintre toate, cea mai nobilă și mai folositoare... Mecanica este paradisul științelor matematice*“.

Opera algebrică a școlii italiene – cea mai prestigioasă școală în epocă – îl include și pe inginerul și matematicianul **Raffaello Bombelli** (c. 1530–c. 1572). De numele lui este legată publicarea celor trei cărți de algebră analitică: *Algebra* (1572), – text fundamental pentru această disciplină, până la Leibniz – „în care se urmărește dezlegarea matematicii de predominarea geometriei, și aritmetizarea acesteia după exemplul lui Diofantes<sup>1</sup>. La el, uzul abrevierilor introduse în limbajul matematic este atât de vast și de sistematic până la a-l face exemplul cel mai perfect de „algebră sincopată“. În al doilea rând, Bombelli<sup>2</sup> reușește să legitimizeze folosirea numerelor complexe în ecuațiile de gradele 3 și 4“ (*Idem*).

„Meritele principale ale operei lui Bombelli constau: în sistematizarea logică a teoriei numerelor; în introducerea calculului numerelor imaginare, și în rezolvarea unor importante probleme relative la ecuații. În operele lui Bombelli se notează, în germen, elemente care vor fi dezvoltate de Descartes; el este primul care știe să treacă cu ușurință de la algebra geometrică la geometria analitică“ (Motta).

Matematician, astronom și om de stat, unul din cei mai mari oameni de știință ai epocii, **Fraçois Viète** (1540–1603) a fost, fără îndoială, cel mai mare matematician francez din sec. XVI. – N-a fost un „profesionist“ al științei, ci – asemenea lui Pascal – un „amator“, genial. A practicat avocatura, a fost membru al Parlamentului și consilier privat al regelui Henric IV. S-a bucurat de o mare reputație datorită cunoștințelor sale juridice și abilității sale de a descifra criptogramele secrete ale cancelariilor străine. Dar și ca ilustru matematician.

Viète a fost printre primii matematicieni care a conceput importanța calculului algebric sau literal, în contrapondere cu calculul numeric: în „Introducere în arta analitică“ (*In artem analyticem Isagoge*, 1591), progresul decisiv, de caracter notațional, se exprimă prin folosirea literelor în locul cifrelor (vocalele pentru necunoscute, consoanele pentru mărimile cunoscute) pentru a reprezenta can-

1. Matematician grec din secl III d. Ch., considerat precursorul calculului algebric. Meritul lui Bombelli, care i-a tradus *Algebra*, este de a-l fi popularizat în Occident.

2. În *Algebra* sa, Bombelli reia descoperirile predecesorilor săi, insistând într-un mod cu totul remarcabil asupra cazurilor în care ecuația de gradul 3 are rădăcini imaginare (P. Humbert, – în M. Dumas, *Hist de la science*, ed. Pléiade, Paris, 1957).



titățile și a indica coeficienții ecuațiilor algebrice<sup>1</sup>. – Cât despre geometrie, Viète a știut găsi prin calcule expresiile necunoscute și a învățat felul de a le construi: prin aceasta, el a dat trigonometriei forma sa definitivă. El a întrezărit importanța triunghiurilor polare pentru studiul trigonometriei sferice.

În timp ce asistăm la marile progrese ale algebrei și la inventarea logaritmilor, o altă știință se perfecționează acum: mecanica. Primul mare nume care se evidențiază în acest domeniu este matematicianul și inginerul olandez **Simon Stevin** (1548–1620).

Profesor de matematică la Haga și intendentul armatelor din Țările de Jos, el a cultivat aproape toate ramurile științei. A calculat tabele de dobânzi – primele care au văzut lumina tiparului (*Tafelen van interést*)<sup>2</sup>. A scris o operă de geometrie, alta de aritmetică; s-a ocupat de perspectivă, geometrie, algebră, trigonometrie sferică și cosmografie; și, fără să negligeze aplicațiile practice, s-a ocupat de navigație, de fortificații, de ecluze, de contabilitate în partidă dublă; a construit mori de apă, un vehicol de teren cu pânze și diferite aparate mecanice de uz casnic. *Probleme geometrice*, însă, este o lucrare pur teoretică, în care a inclus și un foarte avansat studiu al poliedrelor regulate și semiregulate care se pot înscrie într-o sferă. Culegerea *Operele matematice* este o sistematizare și o simplificare a aritmeticii și algebrei; în care Stevin „introduce două inovații de importanță capitală: folosirea sistematică a fracțiilor zecimale și o nouă concepție asupra numărului, care permite să se facă algebra autonomă față de geometrie și, în același timp, să se strângă legăturile care unesc aceste științe“ (M. Koyré).

Numele lui Stevin ca mecanician<sup>3</sup>, „este legat de o fundamentală problemă de statică: căutarea condițiilor de echilibru a două greutatea pe două planuri înclinate adiacente. În hidrostatică a stabilit legea (care îi poartă numele) potrivit căreia presiunea pe fundul unui vas este independentă de forma recipientului. Stevin a propus și a-

1. „O idee genială care duce la noțiunea de formulă generală, permițând, o dată pentru totdeauna, rezolvarea tuturor problemelor de același tip“ (P. Humbert). – Alte opere: *Supplementum geometriae. De numerosa potestatum resolutione*, ș. a.

2. Operele sale, toate în limba flamandă, au fost traduse ulterior în latină și în alte limbi.

3. În domeniul mecanicii (ca și în hidrostatică), Stevin este discipolul lui Arhimede; în problema planului înclinat dă o soluție satisfăcătoare bazată pe ideea imposibilității mișcării perpetue. Trecând de la statică la hidrostatică, el expune – cel dintâi – principiul egalității de presiune, dovedindu-se a fi „inventatorul adevăratelor baze ale hidrostaticii“ (P. Duhem).

doptarea unui sistem zecimal pentru măsurile de greutate, lungime și suprafață“ (Motta). – Dar Stevin este un mare algebrist. În acest domeniu, cel mai mare merit al său este reducerea și unificarea regulilor de rezolvare a ecuațiilor algebrice. „Cu Stevin, algebra Renașterii atinge punctul extem și final al dezvoltării sale“ (A. Koyré).

## Astronomia

În timp ce în secolul al XV-lea asistăm (îndeosebi în țările din nordul Europei) la renașterea unui foarte viu și fecund interes pentru astronomie, fie teoretică fie experimentală, oamenii de știință europeni vor recepta un impuls venit din Orient. Acum când astronomia arabă e în declin, în orașul Samarkand (Uzbekistan) activează un imens și excepțional utilat observator astronomic; aici, cu ajutorul unui gigantic cvadrant (cu raza de 40 m) au fost alcătuite



Copernic (gravură de J. Palck, sec. XVI).

tabele astronomice și un catalog cuprinzând 1018 stele. – Faptul acesta se cere înregistrat cu atât mai mult cu cât operele astronomilor din Samarkand au fost foarte cunoscute în Europa, exercitând o notabilă influență mai ales asupra studiilor efectuate la



Universitățile din Padova, Bologna și la cele din Germania (cf. Fed. Canobbio-Codelli)<sup>1</sup>.

În astronomia Renașterii (mai precis: în istoria gândirii cosmologice), un loc de primă importanță îl ocupă filosoful german **Nicolaus Cusanus** (1401–64). În celebra sa operă filosofică (dar conținând și idei deosebit de interesante privind astronomia – deși lipsite de o bază experimentală) intitulată *De docta ignorantia*<sup>2</sup>, autorul respinge vechea concepție despre „sferele cerești” care încercuiesc lumea determinându-i ființa și structura, – precum și existența unui centru al lumii ocupat de Pământ: lumea este nelimitată și cu o întindere nedefinită – „al cărui centru se află pretutindeni, iar circumferința nicăieri”. Peste tot sunt locuitori în univers, chiar mai desăvârșiți decât oamenii. În univers nu există nici „sus”, nici „jos” (noțiuni prin excelență relative); nu există o regiune „sublunară” și una „cerească”. Soarele este mai mare decât Pământul, iar acesta, mai mare decât Luna. Universul este unic, animat pretutindeni de mișcare și viață; iar Pământul este „o stea nobilă, care se mișcă” – și, care, asemenea stelelor, posedă o lumină proprie și o mișcare proprie. (Iar „mișcarea însăși nu este în nici un caz absolută – și nu este percepută decât în raport cu un lucru imobil” – (*Idem*).

Cosmologia lui Cusanus n-a avut – cu excepția lui Leonardo da Vinci – nici un ecou în secolul al XV-lea<sup>3</sup>.

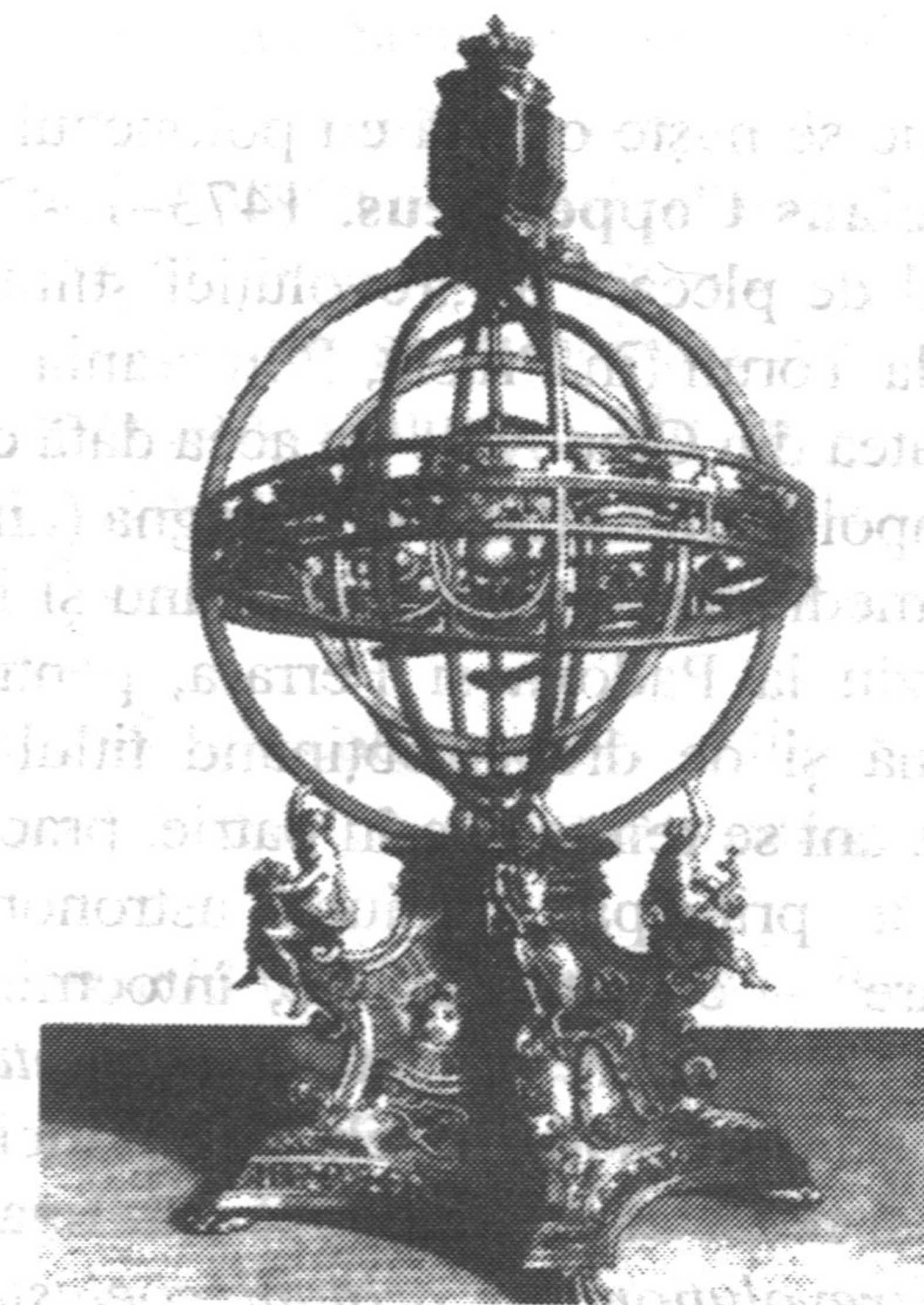
**Leonardo da Vinci** n-a fost astronom, dar observațiile și ideile sale în domeniu merită neapărat menționate.

Astfel, el a fost primul (probabil) care și-a dat seama că lumina cenușie a Lunii este o reflectare a luminii pământești. – El a făcut și

1. În *Scienza e tecnica*, p. 63–92.

2. În care, alături de o cosmologie teoretică de un real interes pentru știință, se găsesc și concepții mistice și speculații metafizice. (Despre *De docta ignorantia* se va vorbi pe larg în cap. „Filosofia Renașterii”, din următorul volum al prezentei lucrări).

3. În acest secol este de semnalat și marele efort al matematicienilor și astronomilor Peurbach (autorul lucrărilor *Theoricae novae planetarum* și *Tabulae eclipsium*) și Regiomontanus, de a restabili contactul cu știința greacă și cu cea arabă, prin traducerea *Almagestei* lui Ptolemeu (precum și *Epitomele* lui Peurbach, – demonstrații privind teoriile planetelor, completând lucrarea *Theoricae...*). – Să amintim și sistemul sferelor omocentrice al lui *Gerolamo Fracastoro* (1478–1553), care „se inspiră din necesitatea de a reprezenta mișcările planetare fără a folosi excentricile și epiciclurile, ci numai mișcările circulare în jurul aceluiași centru – sfere omocentrice” (*Idem*).



Sfera lui Copernic.

o descoperire foarte importantă, „prin care l-a anticipat pe Kepler, și anume: el a constatat caracterul subiectiv al haloului care înconjoară stelele fixe și, prin urmare, al dimensiunilor lor observabile”. – Este puțin probabil ca Leonardo să se fi ridicat până la o concepție heliocentrică a universului. „Este însă clar că, urmându-l pe Nicolaus Cusanus, el a renunțat la imaginea geocentrică și, printr-o dublă mișcare a gândirii, asimilând luna cu Pământul și Pământul cu Luna, a tras concluzia asupra caracterului terestru al primei și asupra naturii astrale a Pământului” (A. Koyré). – Într-adevăr: Leonardo afirmă că Luna este alcătuită din aceleași elemente ca și Pământul (pământ, aer, apă și foc); că – spune el: „Pământul este aproape asemănător cu Luna”; și că „Pământul nu se află în mijlocul cercului Soarelui, nici în mijlocul lumii, ci în mijlocul elementelor sale (ale lumii) care îl însoțesc și care sunt unite cu el”<sup>1</sup>.

1. Pentru aceeași perioadă merită menționat și *P. Dal Pozzo Toscanelli* (1397–1482), astrolog, astronom, matematician, medic și geograf (care, într-o scrisoare din 1474, cunoscută și de Columb, indica cea mai scurtă cale peste Atlantic pentru a ajunge în Indii). Ca matematician, i-a dat sfaturi utile lui Brunelleschi pentru construirea enormei cupole a domului din Florența. Ca astronom, a făcut observații precise asupra cometei Halley, descriindu-i succesivele poziții în raport cu stelele fixe. Iar ca astrolog, era consultat cu regularitate de Signoria Florenței în privința oportunității unor decizii importante în treburile de stat.



Noua astronomie se naște o dată cu polonezul Copernic (Kopernik, latinizat **Nicolaus Copernicus**, 1473–1543), a cărui operă va constitui punctul de plecare al „revoluției științifice” pornită în sec. XVII. Născut la Torun (în Prusia, Pomerania – azi Polonia), a studiat la Universitatea din Cracovia – la acea dată cea mai mare din Răsăritul Europei; apoi 8 ani în Italia la Bologna (unde face studii de drept, astronomie, medicină, filosofie, învățând și limba greacă), la Roma, iar mai târziu la Padova și Ferrara, pentru a-și continua studiile de medicină și de drept (obținând titlul de *doctor juris canonici*). La 30 de ani se reîntoarce în patrie, practicând medicina, dar dedicându-se în principal studiului astronomiei (precum și „astrologiei judiciare” – cu alte cuvinte, întocmind horoscoape!). Redactează și difuzează printre prieteni *Commentariolus*<sup>1</sup>, – o expunere schematică, scurtă dar foarte clară, a principiilor noii astronomii. După care își redactează capodopera – una din marile cărți ale omenirii – *De revolutionibus orbium coelestium*, dedicând-o (prevăzător) papei Paolo III<sup>2</sup>.

Profunda sa erudiție de umanist complet l-a pus în contact cu marii învățați ai Antichității. În *Arenaria* lui Arhimede, Copernic a găsit teoria care, susținută apoi de Aristarc din Samos, nu ezita să afirme că Pământul și planetele se învârt în jurul Soarelui imobil. Anticii greci l-au sprijinit astfel în polemica sa împotriva astrologiei și cosmologiei tradiționale. – Pentru Copernic „Pământul nu este, calitativ, opozabil planetelor: el este una dintre planete, și ceea ce este valabil pentru ele este valabil și pentru Pământ”. Pământul are o formă sferică – cea mai perfectă formă geometrică spre care tind toate corpurile naturale; și care nu este numai forma cea mai aptă pentru mișcare, „ci este o cauză suficientă a mișcării, generând în *mod firesc cea mai perfectă și mai naturală dintre mișcări*, adică mișcarea circulară” (A. Koyré)<sup>3</sup>.

1. Titlul complet: *De hypothesibus motuum coelestium a se constitutis Commentariolus*.
2. Dar pe care, cu toate acestea, Biserica catolică a pus-o la Index (1615). – Primele reacții ale Bisericii Catolice n-au fost ostile noii teorii; în schimb atacurile cele mai violente au venit din partea protestantă (Luther și Melanchton).
3. „Copernic consideră principiul mișcării circulare universale ca fiind temelia întregii mecanici cerești: această mișcare este pentru el singurul mijloc de a pune în mișcare *machina mundi*. Un corp rotund – planetă sau glob – plasat în spațiu, se va învârti în jurul propriei sale axe, fără a avea nevoie de vreun motor pentru a se menține în mișcare” (*Idem*).

Pământul se mișcă, dar Soarele este imobil. Dacă însă Copernic situează Soarele în centrul universului, el nu îl situează în centrul mișcărilor cerești. „De aceea, deși lumea lui Copernic este heliocentrică, astronomia sa nu este direct heliocentrică... Soarele joacă un rol foarte modest. Funcția sa principală este cu totul alta: el își revarsă razele asupra universului, îi dă lumina” (*Idem*).

Sistemul său heliocentric<sup>1</sup> este în totală antiteză cu sistemul geocentric al lui Ptolemeu<sup>2</sup> – și, în concluzie, ar putea fi enunțat în următoarele puncte:

1. – Orbitale și sferele corpurilor cerești nu au un centru unic;
2. – Pământul nu este centrul universului, ci centrul orbital al Lunei;
3. – Toate planetele urmează orbite care se centrează pe Soare; acesta deci trebuie considerat centrul lumii;
4. – Distanța între Pământ și Soare este neînsemnată în comparație cu distanța dintre Pământ și stelele fixe;
5. – Mișcarea sferei cerești este doar aparentă, și ea derivă din mișcarea reală de rotație efectuată de Pământ în 24 de ore în jurul propriei axe;
6. – Pământul și Luna, precum și alte planete, se învârt în jurul Soarelui, iar mișcarea pe care acesta o face este un simplu efect al mișcărilor reale ale Pământului;
8. – Mișcarea Pământului și a planetelor explică succesiunea anotimpurilor și alte particularități pe care noi le constatăm în parcursul planetelor (cf. Enc. Motta).

Călugărul dominican **Giordano Bruno** (1548–1600), martirul științei ars pe rug ca eretic, n-a fost nici astronom, nici fizician, nici matematician; dar în epoca sa, toate aceste domenii erau intim asociate cu gândirea astronomică și istoria cosmologiei. Or, pentru Bruno, universul finit – conform viziunii medievale – devine un „univers infinit”, populat de o infinitate de lumi asemănătoare lumii noastre.

În *Cena de le ceneri* (Ospățul din postul Paștilor<sup>4</sup>) el expune și

1. O expunere a gândirii copernicane – și totodată o pledoarie în favoarea sa – a dat-o Giordano Bruno, în lucrarea sa *Cena de le ceneri* (vd. *infra*).
2. „Copernic nu este un «modern». Universul său nu este spațiul infinit al fizicii clasice, ci este limitat la fel ca cel aristotelic... este totuși finit, cuprins în sfera stelelor fixe și limitat de această sferă” (A. Koyré).



elogiază astronomia copernicană<sup>1</sup>, pe care însă, prin radicalismul său, o depășește. Spre deosebire de Cusanus (din care însă gândirea lui Bruno se trage în linie dreaptă) și de Copernic – pentru care lumea nu este infinită, ci doar „nedeterminată“ („sus“ și „jos“ sunt noțiuni relative; iar „centrul lumii“ este o noțiune fără sens), pentru Bruno universul este infinit (în infinitatea universului exprimându-se însăși desăvârșirea și măreția împărăției lui Dumnezeu). Pământul este asimilat planetelor; iar Soarele își pierde rolul



Giordano Bruno

și locul privilegiat; este doar o stea printre alte stele nenumărate, care sunt niște sori asemănători Soarelui nostru. – Situat în centrul orbitelor planetare, Soarele nostru nu este decât unul din numărul infinit de sori răspândiți în oceanul eteric al cerului. – Nu există un nucleu central al lumii, nici o periferie cerească, și deci nici o opoziție între Cer și Pământ: totul se reduce la unitatea naturii în care toate lucrurile se contopesc, și la infinitatea universului.

Cu asemenea idei pentru care a plătit cu viața, Giordano Bruno a spulberat total cosmosul medieval, pregătind terenul „științei noi“ – a lui Galilei, Descartes și Newton.

1. Totuși, „în descrierea sistemului heliocentric copernican nu se poate constata cu adevărat o anticipare a tezei lui Bruno despre infinitatea universului și infinitatea lumilor“ (A. Koyré).



Tycho Brahe (portret din epocă).

Prestigiosul astronom danez **Tycho Brahe** (1546-1601), fondatorul astronomiei moderne de observație, reprezintă opoziția față de sistemul copernican.

Descinzând dintr-o familie aristocratică, a studiat – de la vârsta de 13 ani! – la Universitatea din Copenhaga (apoi la Leipzig, Rostock și Basel). La 17 ani a făcut prima sa observație astronomică importantă privind conjuncția planetelor Saturn și Jupiter, constatând cu această ocazie că tabelele de care dispunea astronomia timpului său sunt flagrant inexacte. Tycho își începe activitatea științifică prin a-și construi aparate de observație – când regele Danemarcei îi dăruiește insula Hveen (în apropiere de Copenhaga) cu toate veniturile ce i le aducea insula, plus alte fiefuri, o pensie și acoperirea tuturor cheltuielilor pentru construirea unui mare observator (numit de el Uraniburg), un laborator de chimie și toate instrumentele necesare (perfecționate de el), – un ansamblu impresionant de sfere armilare, cvadranti, sextanți, un teodolit pe un suport sferic, un mare cvadrant mural fix (cu raza de 6,25 m), etc. – După 20 de ani de activitate aici, la moartea regelui protector fiindu-i suprimate subvențiile și beneficiile, se retrage, mai întâi în Germania (unde își tipărește magnifica *Astronomiae instauratae mechanica*, 1598), apoi la Praga, unde Rudolf II, împăratul Boemiei, îi oferă tot sprijinul – și unde Tycho își aduce ca ajutor pe tânărul Kepler care, după moartea sa, îi va continua opera.

În observatorul său Uraniburg – primul observator astronomic



modern – apoi la Praga, Tycho a efectuat studii asupra refracției atmosferice<sup>1</sup>, asupra mișcării Lunei, asupra planetelor, notând poziția lor cu o surprinzătoare precizie pentru vremea sa, întocmind un catalog cu poziția a circa o mie de stele, dintre care 788, în mod special<sup>2</sup>. A observat variația și inegalitatea anuală a mișcării Lunei și valoarea egală a precesiunii. Dar, mai ales, Tycho a elaborat un sistem planetar având în centru Pământul imobil, înconjurat de orbitele Lunei și Soarelui, – și cu planetele rotind în jurul Soarelui: un sistem care, din punctul de vedere al calculelor, este absolut echivalent cu cel copernican.

În 1572, Tycho a observat cel mai extraordinar fenomen ceresc din acei ani: apariția neașteptată (fapt ce contrazicea formal axioma imuabilității cerului!) a unei noi stele, a unei *nova*<sup>3</sup> în constelația Casiopeea – și publică prima sa carte: *De nova stella*, în care descrie cu o uimitoare precizie diversele faze ale strălucirii respectivei stele, stabilindu-i și absența paralaxei. – Un alt fapt care i-a sporit enorm prestigiul și popularitatea a fost cu ocazia apariției marii comete din 1577, – prima cometă care a fost observată serios și descrisă sistematic de oamenii de știință, în primul rând de Brahe<sup>4</sup>; observații care i-au permis astronomului danez să stabilească faptul că orbita cometei este la o distanță de cel puțin șase ori distanța Lunei. – În felul acesta, și după primele concluzii pe care le-a tras și din apariția noiei din 1572, Tycho „a dat lovitura de grație definitivă concepției aristotelice despre dihotomia, împărțirea în lumea sublunară înconstantă, schimbătoare și lumea cerească, imuabilă“ (*Idem*).

Continuatorul lui Copernic și Tycho Brahe, și totodată cel care încheie seria marilor astronomi ai secolului al XVI-lea<sup>5</sup> este germanul **Johann Kepler** (1571–1630). Profesor de matematică în orașul Graz, unde se dedică astrologiei (devenind, mai întâi, un

1. „Introducerea corecțiilor privind refracția și paralaxa Soarelui îi permit lui Brahe să depășească – pentru prima oară în Europa – precizia atinsă de observatorul din Samarkand“ (F. Canobbio–Codelli).

2. „Catalogul“ său de stele va constitui o parte din tabelele pe care Kepler avea să le editeze în 1627, sub numele de *Tabulae Rudolphinae*.

3. Denumire dată în astronomie stelei a cărei strălucire apare și dispare temporar.

4. Tycho își publică rezultatele observațiilor în opera sa *De mundi aetherei recentioribus phaenomenis*.

5. Galileo Galilei, contemporan cu Descartes – aparține altei epoci din istoria științei. (*Discursul asupra metodei* apare în 1637, – în timp ce *Discorsi... intorno a due nuove scienze* și *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* apar în 1638, respectiv în 1632).



Kepler (portret din epocă).

renumit astrolog) și astronomiei. Chemat de Tycho la Praga, va fi numit aici „matematician imperial“ și succesorul marelui astronom danez. După care, Kepler se întoarce la Linz.

Kepler este un adevărat *reformat* al astronomiei<sup>1</sup>. Ca astronom, a fost un convins adept al lui Copernic (fără a accepta însă unele idei ale acestuia). Numele său este legat, în primul rând, de faimoasele trei legi relative la mișcarea planetelor – și anume:

1. – Orbitele planetelor sunt elipse, în care soarele ocupă unul din focare;
2. – Raza vector heliocentrică a planetei descrie în jurul Soarelui arii proporționale cu unitatea de timp;
3. – Pătratele timpilor revoluțiilor planetare în jurul Soarelui sunt proporționale cu cuburile axelor mari ale orbitelor<sup>2</sup>.

(Pe baza celei de a treia legi, Newton, după o jumătate de secol, va găsi elemente pentru enunțarea legii gravitației universale.)

1. S-a ocupat și de optică (în lucrări remarcabile, ca *Astronomiae pars optica*, sau în *Dioptricae*).

2. Sau, într-o formulare puțin diferită: 2. – Ariile descrise de raza vector ce unește Soarele cu o planetă sunt proporționale cu timpii necesari pentru a le parcurge. 3. – Pătratul duratelor de revoluție a diferitelor planete este proporțional cu cubul semi-axelor majore ale orbitelor acestora (Enc. Motta.).



În prima sa operă *Mysterium cosmographicum* (1596) Kepler își expune concepția despre existența unui raport între cele 5 poliedre regulate și orbitele celor 5 planete cunoscute la acea dată. Pe lângă o mulțime de idei absolut fanteziste, el exprimă însă aici și foarte judicioase aprecieri privind noile teorii ale lui Copernic și Galilei. (O parte a lucrării este rezervată relației între durata revoluției planetelor și lungimea orbitei acestora).

Cele mai importante opere ale sale sunt: *Noua astronomie*, *Armonia lumii*, *Epitona astronomiei copernicane* și *Tabelele Rudolphine*.

Cu ajutorul legilor pe care le-a formulat, Kepler a putut calcula cu exactitate orbita planetei Marte (arătând că aceasta nu poate fi circulară) și a celorlalte planete; Marte fiind planeta cea mai potrivită pentru a determina mișcarea corpurilor sistemului solar și a altor planete. În *Ars nova*, (opera sa principală) marele astronom întrezărește legea gravitației universale. El vrea să stabilească o legătură între gravitația terestră și forța de atracție exercitată de Soare asupra altor planete. Trebuie să existe – explică el – o forță necunoscută, alta decât atracția terestră, care face ca două corpuri învecinate – și aflate în afara forței de atracție a unui al treilea corp de aceeași natură – să se atragă în proporție directă cu masa lor. Această forță de tip magnetic este cea care – emanată din Soare – guvernează mișcarea planetelor<sup>1</sup>.

În *Epitome astronomiae copernicanae*, Kepler extinde și asupra altor planete, Lunei și sateliților lui Jupiter, primele două legi formulate de el în *Astronomia nova*.

*Tabulae Rudolphinae* sunt primele tabele cerești bazate pe noua ipoteză heliocentrică cu privire la mișcarea eliptică. (Cu ajutorul acestor tabele a fost posibil să se calculeze – timp de mai bine de o jumătate de secol – poziția unei planete, cu cea mai mare precizie la acea dată). – Prin *Tabelele Rudolphine* (și grație noilor instrumente astronomice pe care el însuși le-a perfecționat), Kepler a deschis – împreună cu Copernic, Galilei și Newton – calea noii astronomii, care va face rapide și importante progrese.

1. „Față de Copernic, care referise mișcările planetare la centrul orbitei terestre (ce nu coincide cu Soarele), Kepler realizează astfel un progres fundamental. Soarele, care ocupă unul din centrele orbitelor eliptice ale planetelor, nu este numai referirea geometrică a acestora (și la Ptolemeu era evidentă dependența geometrică a mișcărilor planetelor de aceea a Soarelui), ci este mai ales cauza fizică a acestora“ (F. Canobbio Codelli).

## Fizica

În afară de cunoașterea mai largă a textelor învățaților antici, progresele în fizică, în secolul al XV-lea, sunt mai mult decât modeste. Cu toate acestea, interesul umaniștilor – care în primul rând se îndrepta spre filosofie, literă, istorie – se extinde încet-încet și asupra operelor științifice<sup>1</sup>. – În sec. XV, un singur nume ilustru (mai mult ca filosof, însă) aduce o contribuție în domeniul cercetării științifice, dar nu deosebită, – Nicolaus Cusanus<sup>2</sup>.

În schimb secolul al XVI-lea impune atenției contribuțiile a trei mari nume. Primul fiind **Leonardo da Vinci**.

Geniul său incomparabil și-a extins curiozitatea și în domeniul fizicii. Deosebit de interesante sunt observațiile sale asupra mișcării; tot atâtea preludii la principiul inerției: cele referitoare la problema planului înclinat (și care l-au condus la reprezentarea paralelogramului forțelor), la vasele comunicante, la camera obscură, etc.; sau descoperirea sa privind analogia între fenomenul luminii și fenomenele ondulatorii<sup>3</sup>.

Leonardo n-a scris nici o lucrare de teorie. În mecanică, aportul său constă în analiza unor cazuri concrete și în relativele desene. Inginerul Leonardo înțelege perfect funcționarea mașinilor simple; în special pârgă și balanța devin pentru el modele raționale prin care exemplifică toate problemele de echilibru. – Partea cea mai importantă însă și mai originală a contribuției sale în domeniul fizicii o constituie dinamica. Leonardo a studiat accelerația căderii corpurilor grele și rezistența aerului față de acestea. „S-a apropiat de descoperirea egalității între acțiune și reacțiune, principiu pe care l-a formulat cu claritate... În mecanica secolului al XVI-lea, nu există nimic care să se poată compara cu aceste analize ale lui Leonardo“ (*Idem*).

1. O dovadă foarte semnificativă în acest sens este *De expetendis et fugiendis rebus opus*, a marelui umanist L. Valla, – o culegere cu caracter enciclopedic a lucrărilor unor oameni de știință greci (Hipocrate din Kios, Aristarc din Samos, Heron, Arhimede, ș. a.), până atunci necunoscuți.

2. Sever critic al explicației dată de Aristotel mișcării, într-un dialog (*De ludo globi*), Cusanus emite ideea caracterului natural al mișcării de rotație a oricărei sfere perfecte în jurul propriului său centru. Iar în *De status experimentis*, formulează observații referitoare la determinarea greutății unor produse ale naturii și la folosirea cântarului.

3. „Se citează, întotdeauna cu admirație, sentințele lui relative la preponderența absolută a experienței (al cărei discipol se proclamă) față de speculația pură și de cunoașterea livrescă, – și pe care el o consideră totuși temelia ce servește la construirea teoriei care rezultă din ea și o înlocuiește“ (A. Koyré).



Începând din secolul al XVI-lea se face simțită influența determinantă a matematicii în fizica teoretică. Aceasta se observă în mod special în cercetările de mecanică (dinamică și optică) ale lui N. Tartaglia, și îndeosebi în balistică, știință al cărei fondator este considerat a fi el (vezi opera sa *Nova scientia*)<sup>1</sup> – În *Quesiti et inventioni diverse*, el aduce un nou studiu despre balistică – dar cu o modificare: constând „în afirmarea caracterului curbiliniu al traiectoriei mișcării violente în afară de cea verticală” (*Idem*).

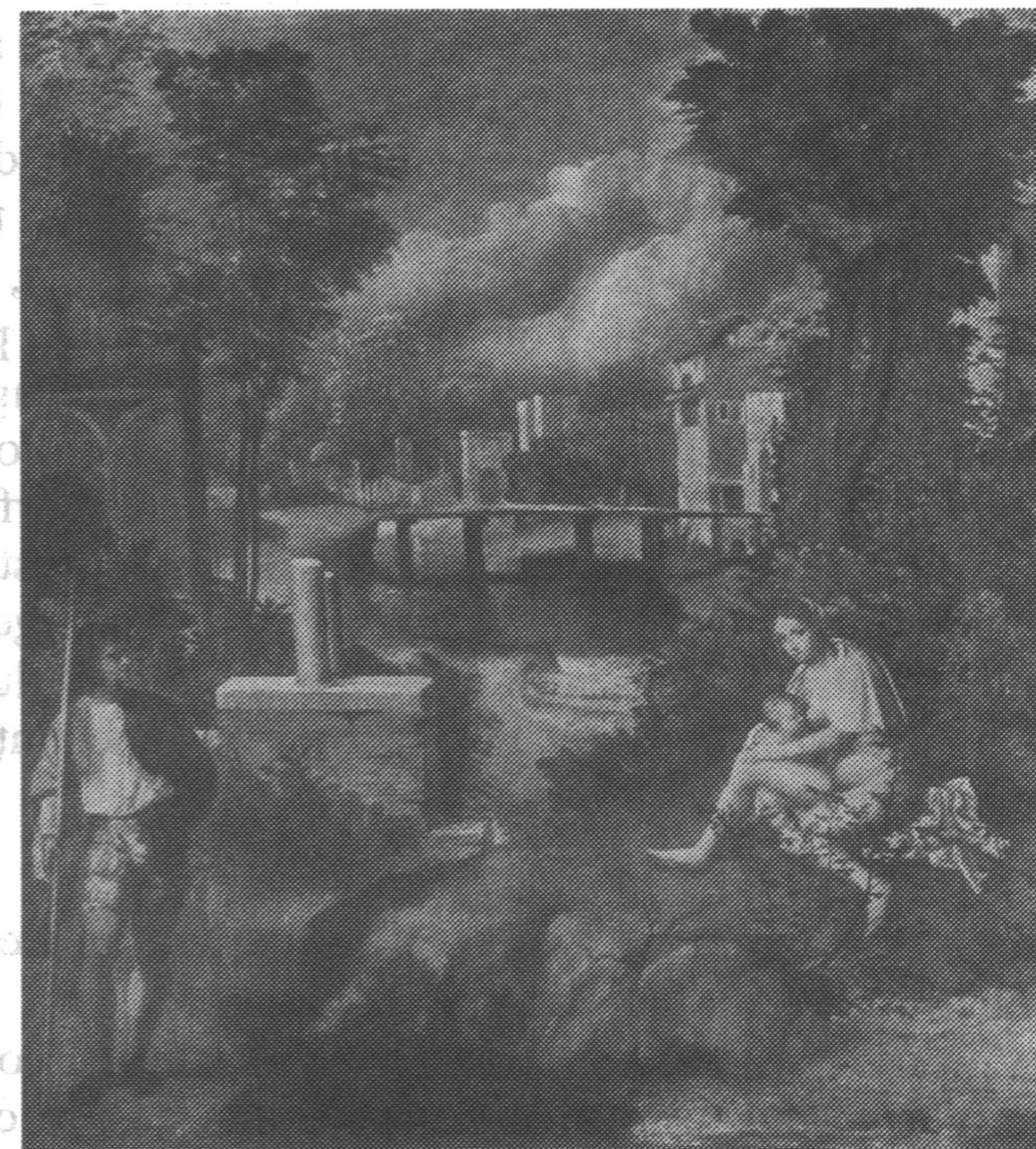
Ca fondator al balisticii Tartaglia este primul care supune unei tratări teoretice, cu caracter matematico-geometric, o „artă”, o tehnică rămasă până atunci pur empirică. – „Fapt nou: mișcarea este studiată de el în caracteristicile sale cinematice, iar nu ca până la această dată (cum se întâmpla la Aristotel) în presupusa sa natură metafizică” (Geymonat, Tisato).

Al treilea mare nume al fizicii secolului al XVI-lea este matematicianul olandez **Simon Stevin**.

*Statica* sa (în flamandă – cu un titlu mai lung) se împarte în două părți, dintre care prima studiază proprietățile echilibrului greutăților, iar a doua cuprinde cercetări asupra centrelor de greutate ale figurilor plane, cât și al corpurilor solide. Stevin s-a ocupat de problema planului înclinat, încercând să o rezolve pornind de la ideea imposibilității mișcării perpetue, idee pe care o transformă într-un principiu fundamental al fizicii.

Stevin este considerat al doilea creator al staticii (după Arhimede). Dar contribuțiile sale în hidrostatică (domeniu în care, de la Arhimede până la el, nu s-a mai realizat nici un progres) sunt mai importante. Prin observațiile și raționamentele sale originale, el demonstrează că presiunea apei pe fundul unui vas nu depinde nici de forma acestuia, nici de volumul apei pe care vasul îl conține, ci numai de înălțimea lui. Urmează de aici faimosul „paradox hidrostatic”, potrivit căruia un fluid poate să exercite asupra fundului vasului care îl conține o presiune mai mare decât jumătatea lichidului. – La acest studiu al presiunii, Stevin adaugă studiul presiunii exercitate de lichid asupra pereților vasului care îl conține. În studiul lui Stevin de hidrostatică metodele sale sunt, în mod evident, inspirate de Arhimede; dar meritul său constă în faptul de a le fi aplicat într-un domeniu în care, pînă la el, nu s-a gândit nimeni să le aplice.

1. Pentru Tartaglia și Stevin, vd. *supra*, cap. *Matematica*.



Giorgione: Furtuna (Veneția, Gall. dell'Accademia).

## Chimia

Ca știință – în sensul modern al cuvântului – în secolul al XV-lea chimia n-a făcut progrese spectaculoase. Cu câteva excepții. Prima fiind nașterea chimiei medicale (iatrochimia)<sup>1</sup>. Încolo, mulți medici folosesc nu numai *acqua ardens* (alcoolul, rebotezat *acqua vitae*) pentru proprietățile sale, ci și alți produși (organici și anorganici) ai alchimiei în același scop, în diferite boli (deși adeseori remediile lor erau mai nefaste decât boala însăși!)<sup>2</sup>.

O neașteptată reacție a alchimiei are loc în sec. XVI<sup>3</sup>. Folosirea

1. Și aceasta după mai multe prohibiții și sechestre. Din cauza mirosului de sulf degajat de vrăjitori în timpul ședințelor de invocare a Diavolului, Henric VIII al Angliei interzice practicile alchimiste (1404); iar Marele Consiliu al Veneției, în 1418.

2. Se citează în această ordine de idei, și numele lui Michele Savonarola (1384-1468), bunicul reformatorului Savonarola, – care folosea în terapia sa remedii chimice și făcea studii asupra evaporării apelor minerale, studii pe care le descrie într-o carte de terapia hidropiziei.

3. Vd. *supra*, cap. *Astrologia, alchimia, magia, și cap. Magii Renașterii*.



semnelor alchimice – care datează numai din sec. XV – a fost larg răspândită, în mod curent, de alchimiștii din sec. XVI. (Alchimia cuprindea, de fapt, ansamblul operațiunilor cunoscute de chimie. Numai începând din sec. XVI distincția clară între cei doi termeni se generalizează). – Procesul de elaborare a acestei științe, chimia, a fost lent. Este de remarcat că nu alchimiștii doctrinari au pus bazele chimiei, ci practicienii. Procesul a pornit de la meșteșugari, de la „artele aplicate“, – de la fabricarea vopselelor și a altor produse folosite în pictură, de la prelucrarea metalelor de către orfevri, de la auritură și imitarea culorii aurului, etc. În felul acesta au fost descoperite emailurile, sticla, fermentarea vinului, extragerea uleiurilor vegetale, distilarea esențelor aromatice și a alcoolului, ș. a. m. d. O lungă tradiție artizanală, așadar, a furnizat cunoștințe chimice de oarecare importanță.

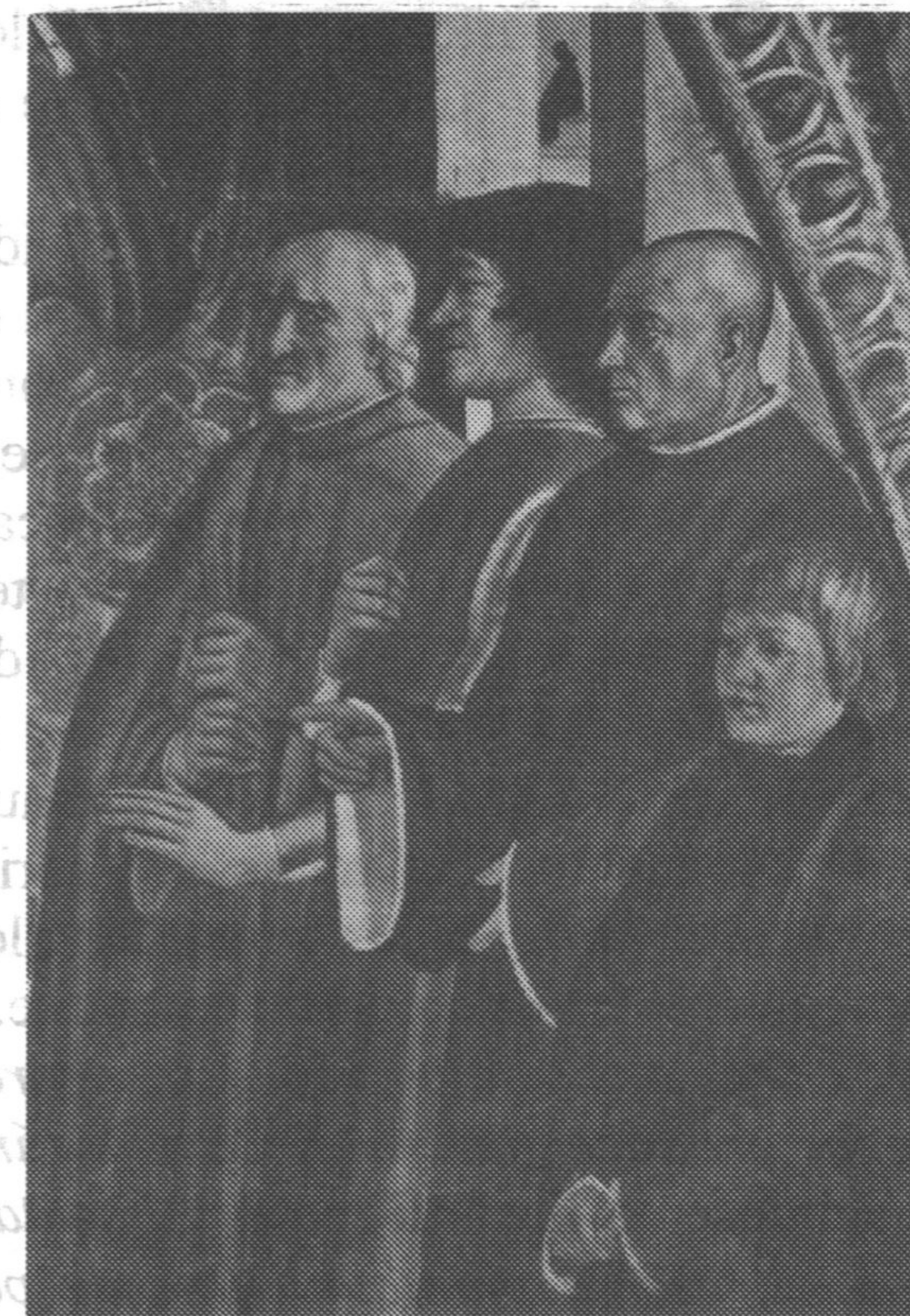
Și în acest domeniu se notează o contribuție a lui Leonardo da Vinci, dar de astă dată de o importanță mai redusă.

Chimia nu i-a reținut aproape deloc curiozitatea. Leonardo n-a notat nimic nici despre pregătirea culorilor nici despre compoziția lor. Și nici n-a căutat la antici informații de această natură. S-a mulțumit cu ceea ce a aflat în atelierul lui Verrocchio. În schimb a lăsat câteva rețete (de ex. de prepararea acidului nitric), a încercat câteva analize (de pildă a cuprului din pirită) și s-a ocupat de procedeul distilației, imaginând și un model de alambic, refrigerat eficient cu apă.

În sec. XVI se afirmă chimia tehnică: punct de plecare al chimiei industriale. Într-o operă de cel mai mare interes privind acest subiect – *De la pirotechnia* (1540), de V. Biringuccio – sunt tratate metalele cunoscute la acea dată, metalurgia și aliajele lor; apoi semimetalele (arsenicul, antimoniul), diverse produse chimice și materiale folosite pentru bombe, petarde, etc.<sup>1</sup>. – Alte lucrări de chimie tehnică tratează despre coloranți pentru diferite fibre, textile, mordanți, ș. a.; sau rețete pentru diferite tipuri de ceramică, în-deosebi emailuri colorate<sup>2</sup>.

1. Biringuccio este printre primii care observă că plumbul, în timpul calcinării la aer, își sporește greutate (cu 8–10%); dar cauza o atribuie unei creșteri de densitate, datorită eliminării „părții de apă și aer“ din porozitățile lui.

2. Respectiv: *Plichto de l'arte dei tentori* (G. Ventura Rosetti) și *Li tre libri dell arte del vasaio* (C. Piccolopasso).



Ghirlandaio: Lorenzo Magnificul între doi umaniști (S. Trinità, Florența).

O operă de mare succes în epocă este cea datorată lui G. Bauer (zis Agricola), intitulată *De re metallica*, în care autorul – considerat „părintele mineralogiei“ – vorbește despre petrol (*petroleum*) și despre acidul succinic (*sal succini*), obținut din ambră<sup>1</sup>.

În fine: marele nume al chimiei Renașterii și fondatorul iatro-chimiei este Paracelsus<sup>2</sup>. – „Apariția chimiei medicale, a iatro-chimiei, a smuls chimia din mâinile alchimiștilor pentru a o trece medicilor. În felul acesta ea a conferit chimiei de laborator o utilitate practică pe care nu o cunoscuse până atunci“ (A. Daumas).

Paracelsus nu este atât un teoretician al chimiei și nici un experimentator foarte abil, cât mai ales cel care atrage atenția medicilor asupra necesității de a utiliza chimia pentru prepararea medicamentelor. „Este important și faptul că el caută să separe *chintesența*, adică principiul activ al medicamentelor; ceea ce com-

1. Pentru Biringuccio, Georg Bauer, Piccolopasso, ș.a., vd. vol. 9 al prezentei lucrări cap. *Tehnologia Renașterii*.

2. Vd. *supra*, cap. *Astrologia, alchimia, magia, și cap. Magii Renașterii*.



portă anumite procese de purificare, cărora el le atribuie mare importanță“ (Aldo Guadiano). – Ca medic, marile sale merite sunt incontestabile; cele de chimist însă – mai puțin.

În poziția de alchimist, Paracelsus respinge ideea celor patru elemente de bază – pământ, foc, aer, apă, – pentru că aceasta făcea parte din învățătura scolastică. „El a refuzat să le considere elemente incorruptibile, dar a păstrat la baza doctrinei sale patru principii îndepărtate (vechile calități elementare: rece, uscat, cald, umed), care par însă acum a fi un compromis între aceste calități și cele patru elemente (pământ-apă-aer-foc). – Alături de calitățile elementare Paracelsus acordă un loc particular unui număr de cinci principii apropiate: mercur, sulf, sare, flegmă (mucozitate expectorată) și reziduul distilării“ (A. Daumas). Teoria materiei este completată cu noțiunea de *chintesență*, sau al cincilea element, care rezultă din îmbinarea celor patru calități elementare. „*Chintesența* – spune Paracelsus – este o substanță care poate rezulta din toate lucrurile pe care le produce natura și care au în sine viață“. – Vorbind apoi de chintesența fiecărui metal: „*Esența aurului ține de natura umedă a apei; esența plumbului ține de pământul rece și uscat; esența argintului viu ține de calitățile aerului*“ – ș. a. m. d.

În concluzie: în calitatea sa de alchimist, „aportul lui Paracelsus nu e mare. Noțiunile pe care le-a sistematizat se întâlnesc în scrierile anterioare epocii lui... Succesul ideilor sale nu se datorează clarității învățăturii sale, ci mai ales personalității autorului“ (*Idem*)<sup>1</sup>.

## Geologia

În secolele Renașterii științele Pământului nu și-au precizat încă fiecare obiectul său și încă nu și-au găsit metodele adecvate de cercetare. În timpul acesta mai persistă încă prejudecăți și convingeri medievale. În geologie și mineralogie, de pildă, ideile fanteziste se succed în cascadă. Dar tocmai caracterul confuz și adeseori fantasmagoric al acestora este semnificativ pentru mentalitatea epocii și pentru situația gândirii științifice însăși.

În această situație, progresele nu vor putea fi decât (relativ) timide. Mai întâi în domeniul geologiei.

1. Eforturile alchimistilor au dus la descoperiri importante – a acidului sulfuric, a acidului clorhidric, a sărurilor alcaline, a alcoolului, a amoniacului, contribuind deci substanțial la fondarea chimiei și farmacologiei moderne. Dar în primul rând alchimia a continuat să se mențină în stima și considerația Renașterii pentru că reprezenta o încercare de gândire liberă pe baza observației și experienței.



Bernard Palissy (pictură, sec. XVI).

Nimeni nu se mai îndoia acum de sfericitatea Pământului; dar constituția fizică a globului, structura și natura fenomenelor pe care le prezintă, rămân obiectul unor vii discuții. Mai întâi, problema structurii Pământului. Teoria anticilor despre „focul central“ al Pământului, este reluată acum pentru a putea da o explicație fenomenului vulcanilor și al cutremurelor. Pentru matematicianul Cardano, masa globului este lichidă, iar continentele plutesc la suprafața apei. Opinia lui Scaligero<sup>1</sup> este categoric opusă: masa globului este solidă; iar Leonardo da Vinci, la fel ca G. Bauer (Agricola) va împărtăși această opinie. Părerile sunt împărțite; unii admit existența unei mase considerabile de ape subterane; alții, existența în interiorul Pământului solid a unor imense caverne pline cu apă, cu flăcări sau cu vânturi violente, – a căror activitate este atestată de fenomene de la suprafață, de cutremure și de erupțiile vulcanilor (cf. P. Delaunay, F. Roger).

Relativ la aceeași problemă a structurii Pământului, o teorie care în sec. XVI s-a bucurat de o largă favoare este cea a „vegetației pietrelor“, potrivit căreia acestea cresc asemenea plantelor. (Teorie

1. Giulio Cesare Scaligero (1484–1558), filolog, medic și naturalist italian (în 1525 transferat definitiv în Franța), teoretician literar (*Poétique*), pamfletar violent (contra lui Erasmi și Cardano), și autorul unor opere notabile științifice (comentarii și studii) dedicate lui Hippocrat, Teofrast și Aristotel.



pentru prima dată clar formulată de Georg Bauer în *De ortu et causis subterraneorum*, 1544). – Această teorie este strâns legată de cea privind formarea filoanelor metalifere, pe care medicul și naturalistul saxon Ulrich von Calw o enunță în 1505, în *Bergbüchlein*, – cel mai vechi tratat cunoscut de exploatare minieră. Conform acestui autor, minereurile de argint, cupru, staniu, fier, mercur, aur și plumb, sunt produse de exalațiile minerale, compuse de umiditate, sulf și mercur, care urcă din profunzimile globului pământesc prin crăpăturile căruia ele se transformă în minerale sub influența astrilor. Unele direcții de filoane și-au găsit un loc propice mineralizării, pentru că – scrie Ulrich – „influența cerului era aici mai prielnic primită“.

Problema ce părea a fi mai importantă și care a fost mai controversată privea relieful Pământului și cauzele care l-au generat. S-ar părea că toată lumea ar fi admis că acest relief datează – neschimbat – de la facerea lumii. Cu toate acestea obiecțiile n-au lipsit. Ideea cea mai originală și mai viu susținută afirma existența unor fenomene geologice modificatoare, provocate de atracția astrilor. Forma reliefului Pământului – se spunea – nu este imuabilă; dovada și totodată efectele instabilității sale sunt cutremurele și modificările determinate de activitatea vulcanilor. Ca explicație cauzală, unii reiau teoria lui Aristotel (care atribuia această instabilitate vânturilor subterane, comprimate în cavernele subpământene), – în timp ce alții invocă acțiunea focului, a focurilor din interiorul globului.

Teoria care predomina însă în acest timp era cea care deriva dintr-o concepție „neptuniană“: relieful Pământului este încontinuu modificat datorită acțiunii apei. Leonardo da Vinci afirma că munții – „oasele Pământului“, cum le spune el, – au suferit un îndelungat proces de eroziune. Iar Agricola – textual: „Dealurile și munții sunt generați de două forțe: puterea apei și puterea vânturilor“; la care „trebuie să adăugăm focul din interiorul Pământului“. Dar „aceste schimbări sunt, desigur, anterioare memoriei omenirii“. – Descrierea pe care o dă Agricola diverselor forme de eroziune (ploi, îngheț, ape curgătoare) este destul de precisă; ideea va fi reluată și mult dezvoltată de Leonardo, care examinează condițiile în care apa curgătoare transportă și depune aluviunile.

A treia problemă viu dezbătută era cea a fosilelor.

Existența fosilelor marine în straturile Pământului era atribuită de Aristotel influenței astrilor. Teoria era acceptată de unii și în

această epocă. Alții însă – cei convinși că fosilele sunt compuse din aceeași substanță cu straturile în care se află – preferă teoria „vegetației pietrelor“, potrivit căreia fosilele cresc, asemenea plantelor. Cei care nu admit însă această teorie, consideră că fosilele au fost transportate sub formă de „semințe“, din fundul mării până pe culmile dealurilor sau munților, fie de vânt fie prin canale subterane. – Unii rămân la părerea învățaților greci antici: fosilele sunt resturi de vietăți marine; alții admit altă ipoteză: fosilele sunt niște „jocuri ale naturii“, simple capricii ale materiei, formații pur minerale care imită animalele vii. Pe de altă parte, teologii atribuiău originea fosilelor unei mistice „forțe plâsmuitoare“ – *vis plastica*. – Însă majoritatea savanților Renașterii acceptă, fără îndoială, ipoteza originii animale a fosilelor.

Dar cum au ajuns aceste vietăți marine pe uscat, în locurile unde se află acum? Aduse de apele Potopului – răspund bunii creștini, care nu pot contrazice *Biblia*. – Leonardo da Vinci este primul care combate această aberație: scoicile (spune el), trăind în apa de mare, au fost treptat acoperite de aluviunile aduse de apele curgătoare<sup>1</sup>. „Și acum – continuă Leonardo – aceste funduri de mare au atins un nivel atât de înalt încât au devenit dealuri sau munți“. Și se întreabă: „De ce oasele unor pești, coralul, scoicile, melcii de mare și alte cochilii se găsesc pe culmi de munți întocmai la fel ca în adâncul mării?“

Dar aceste concluzii ale lui Leonardo – care, după cum se știe, n-a publicat nimic în timpul vieții – n-au avut nici o influență în epocă<sup>2</sup>.

În fine, mai trebuie amintită o altă problemă dezbătută de geologia Renașterii: cea a fântânilor și a apelor curgătoare.

Se admitea în general că apa țâșnește spontan din adâncul Pământului și că termină prin a se întoarce tot acolo... S-au exprimat însă în sec. XVI și alte opinii. Astfel: pentru Cardano apa este

1. Este de reținut intuiția remarcabilă a renumitului ceramist și naturalist francez Bernard Palissy (c. 1510 – c. 1590), care în cartea sa *Discours admirables de la nature des eaux et fontaines*, nu ezită să recunoască, printre fosile, un mare număr de specii dispărute: o explicație atât de generală n-a avut curajul să propună nici naturalistul elvețian Conrad Gesner (1516–65) în celebra sa descriere atât de atentă a fosilelor, însoțită de gravuri, din celebra sa lucrare *De rerum fossilium, lapidum et gemarum* (1565).
2. La aceeași concluzie ajunge, în 1517, și medicul și fizicianul G. Fracastoro (1483–1553), în *De origine marina*. Iar Cardano semnalează în 1552 că marea a acoperit odinioară munții, – așa precum o dovedesc și fosilele.



rezultatul unor transformări subterane a aerului, din care rezultă ploaia și zăpada. Scaligero însă „oferă o tot atât de *originală* explicație fizică: presată în peșterile subpământene de greutatea solului și a stâncilor, apa țâșnește la suprafață fie direct în interiorul mărilor, fie formând izvoare, lacuri și fântâni, dintre care unele se află pe culmile munților“ (P. Delaunay, F. Roger)<sup>1</sup>.

## Mineralogia

Oamenii de știință ai secolului al XVI-lea nu sunt încă bine fixați (și de acord între ei) asupra limitelor dintre cele trei regnuri ale naturii. Uneori chiar erudiții înscriu în regnul mineral, de pildă, produsele unor secreții organice (perlele), unele depuneri patologice organice (bezoarul) și chiar animale, necunoscute (ca fosilele); unii consideră coralul – o piatră; alții – o plantă solidificată, ș. a. m. d. Și nomenclatura contribuie la asemenea confuzii, prin etimologiile pe care le propune; confuzii care, de altminteri, s-au amestecat și în lapidariile medievale.

După problema clarificării și proprietății noțiunilor, rămâne și problema clasificării elementelor. Fosilele – se presupune de către unii că ar fi de origine terestră, nu marină; metalele fuzibile, se consideră de către alții, a fi de origine acvatică. – Obiecte, nu doar de studiu, ci și de discuții și controverse sunt și pământurile și rocile masive, vâna subterană și filoanele minerale, sărurile și gemele, cu virtuțile lor oculte. – Și clasificarea este confuză. Paracelsus împarte metalele în două clase: perfecte (aurul, argintul) și imperfecte (fierul, cuprul, plumbul, staniul, – la care Palissy adaugă antimoniul)<sup>2</sup>. Alții însă ripostează spunând că nu există metale „perfecte“ și „imperfecte“: fiecare metal, realizându-și forma proprie, este în sine perfect și nimeni nu are puterea să-l modifice.

În ce privește originea, geneza metalelor, unii mai acceptă încă explicația lui Aristotel: metalele s-au format în pământ, datorită

1. Să mai amintim că apele termale au avut un mare rol în terapeutica secolului al XVI-lea. Observațiile (și teoriile) privind natura și compoziția apelor minerale sunt numeroase în această epocă. Aceste ape binefăcătoare au fost catalogate încă din sec. XV, de medicul Michele Savonarola (în *De omnibus mundi balneis*, 1493). În sec. XVI au apărut numeroase lucrări dedicate acestui subiect.

2. „Acestea din urmă, potrivit spuselor alchimistilor, sunt stricate de un amestec de sulf și argint viu, în proporții variabile, după specie; și, în consecință, pentru a le aduce la perfecțiune trebuie eliminat din ele sulful“ (*Idem*).



Ghirlandaio: „Viziunea Sf. Fina“ (San Gimignano, Collegiata).

exalațiilor, uscate sau umede, sub influența Lunei și a luminii Cerului. Alții atribuie cauza formării metalelor frigului sau căldurii ce degajă vapori metalici specifici care se condensează în crăpăturile Pământului unde, sub acțiunea frigului (sau căldurii) și a timpului îndelungat, se purifică în fine și se concentrează sub formă de metal.

Precursorul mineralogiei moderne este considerat medicul și naturalistul olandez **Anselm Boetius van Boodt** (1550–1632), autorul interesantei lucrări *Gemmarum et lapidum historia*<sup>1</sup> – prima operă metodică, imprimată, de mineralogie; și care, timp de un secol, a fost singurul tratat clasic despre geneza și proprietățile pietrelor prețioase.

Încercând o clasificare a acestora, Boodt stabilește cinci grade pe scara durităților lor; afirmă valoarea experienței și neagă virtuțile lor curative; explică transparența pietrelor prețioase prin omogenitatea lor și prin procentul de sare pe care piatra o conține. Autorul descrie, detaliat, nu mai puțin de 647 de substanțe minerale (categorie în care încadrează însă și fosilele) – Din punct de vedere riguros științific valoarea tratatului lui Boodt este inferioară celui al marelui savant arab din sec. X, al-Biruni.

1. Traducerea franceză foarte răspândită în tot Occidentul, poartă titlul: *Le Parfait Joaillier* – „Giuvaiergiul desăvârșit“. (*Gema* este numele generic pentru orice piatră prețioasă în stare de cristal pur).



## Geografia

Începând din secolul al XV-lea, geografia beneficiază de un viu interes – mult sporit apoi în secolul următor – din partea erudiților Renașterii și a publicului în general. Prima cauză – deci și explicația acestei popularități – au constituit-o, desigur, marile călătorii și descoperiri geografice, datorită cărora și volumul cunoștințelor geografice crește rapid. Se înregistrează acum primele observații oceanografice în ocean deschis. Columb notează existența declinației magnetice și își dă seama de furtunile magnetice. Vasco da Gama cunoaște și studiază curenții produși de bătaia vântului. Magellan rezolvă, în mod practic și definitiv, chestiunea formei Pământului. – A doua cauză este datorată umaniștilor, entuziasmați de *Geografia* lui Ptolemeu, redescoperită acum și tradusă în limba latină. (Ceea ce le este comun geografilor din epoca Renașterii este faptul că, mai mult sau mai puțin, toți sunt continuatori – și totodată demolatori – ai lui Ptolemeu)<sup>1</sup>.

Geografii din sec. XVI continuă să se pasioneze în primul rând pentru geografia cosmografică (și matematică), la fel ca și pentru cartografie. În același timp însă, „ei acordă geografiei generale, fizice și umane, mult mai mare interes decât predecesorii lor. Teoreticieni mai mult decât imaginativi, ei s-au preocupat relativ puțin de geografia descriptivă“ (G. Piccoli).

Cei mai renumiți географи ai Renașterii sunt, cu toții, germani.

**Sebastian Münster** (1489–1552), matematician, umanist, cosmograf și orientalist, a fost profesor de limbi orientale la Universitățile din Heidelberg și Basel, – dar de fapt și-a continuat aici cercetările în domeniul astronomic-cosmografic, precum și pregătirea și construcția instrumentelor astronomice și geodezice. Opere sa majoră *Cosmographia* aduce o descriere riguroasă a cunoștințelor geografice ale timpului<sup>2</sup> – **Martin Waldseemüller** (1480–1521), geograf<sup>3</sup> și cartograf elvețian, – în opera sa *Cartographiae introductio*, Lumea Nouă este indicată cu numele

1. „Ei au început, într-adevăr, prin a se sprijini pe Ptolemeu pentru a da o interpretare geografică a lumii; după care, când și-au dat seama că afirmațiile lui cadrau din ce în ce mai puțin cu datele noi, ei le-au înlocuit – foarte încet, de altfel, și nu fără reticente, – cu alte afirmații, mai pozitive“ (Antoine Bonifacio).

2. Alte opere: *Germaniae descriptio*, *Mappa Europae*, *Novus Orbis*, *Horologio-graphia*.

3. Remarcabila *Cosmographia introductio cum quibusdam geometriae et astronomiae pricipiis*.

*Americi Terra vel America*, întrucât autorul atribuia lui Vespucci descoperirea noului continent<sup>1</sup>.

Cel mai important geograf al Renașterii este matematicianul **Georg Kremer** (1512–94) – mai cunoscut cu numele de Mercator, – reformatorul cartografiei, pe care o practică folosind procedee matematice (în locul celor empirice, în uz în timpul său). În serviciul lui Carol Quintul, a construit globuri terestre. Lui i se datorează și proiecția cilindrică hexagonală (procedeu cunoscut sub denumirea „proiecția Mercator“), folosită și în hărțile maritime (el a publicat și prima hartă hidrografică de acest gen). – Opera sa de cartograf reprezintă o sinteză a contribuțiilor epocii Renașterii în materie. A tipărit o hartă a Palestinei, apoi una a Flandrei, alta a Insulelor Britanice. În 1569 a publicat marele mapamond, în care a introdus noul său procedeu. În 1585 apare primul mare atlas din lume, cu titlul *Atlas*. – Din ambițiosul său plan de a da o sinteză enciclopedică a originii, organizării și funcționării Cosmosului, Mercator n-a reușit să realizeze decât *Chronologia a mundi exordio*, hărțile și textele *Geografie* lui Ptolemeu, și *Atlas sive Cosmographiae meditationis*.

Trebuie amintit, în fine, și numele umanistului și anticarului **Conrad Peutinger** (1465–1547), devenit celebru pentru a fi primit în dar de la umanistul vienez Conrad Celtis (și de a o fi publicat) copia – din 1264 – a unei hărți din sec. III (găsită la Worms) a drumurilor romane din timpul Imperiului. Harta – rămasă pentru posteritate cu numele *Tabula Peutingeriana* – desenează schematic (pe un pergament de 6,80 m. pe 0,50 m) conturul coastelor maritime și drumurile, indicate în mile romane (iar pentru Gallia și Persia, în măsurile de lungime locale).

## Zoologia

Deși în general îl urmează pe Aristotel, zoologii Renașterii nu se pot încă debarasa total de mentalitatea și legendele animaliere medievale; poziția critică în această privință este deocamdată timidă, – și oamenii (adeseori chiar oamenii de știință) se mai conformează *Sf. Scripturi*, care vorbește de licorn, basilic, hidre, grifoni, harpii...

1. Pentru a-și repara greșeala de a fi atribuit lui Vespucci descoperirea Americii, autorul a scris ulterior pe hărțile sale că noul continent a fost descoperit de Columb. Zadarnic însă: numele *America* a rămas să fie legat de Vespucci.







în istoria științei de opera de observație directă. În acest sens, marile figuri ale zoologiei Renașterii sunt P. Belon și K. Gesner<sup>1</sup>.

**Pierre Belon** (1517-64), medic, naturalist, în serviciul unor înalte personaje ale regatului, a vizitat aproape toate țările Orientului Apropiat, descriindu-le cu acuratețe și vivacitate, - operele sale fiind astfel primite cu entuziasm. Belon a contribuit considerabil la progresele științelor naturale în timpul său. S-a dedicat și studiului ihtiologiei; îndeosebi însă a publicat *Istoria naturală a păsărilor*, în care demonstrează corespondența unor organe și omologia existentă între scheletul omului și cel al păsărilor, făcând astfel primul pas spre o viziune modernă a anatomiei comparate. - Belon a fost și primul care a făcut distincția dintre două specii marine - delfinul comun și marsuinul. S-a ocupat și de botanică - de pildă, de aclimatizarea plantelor, creând și o plantație în acest scop (denumită *Arboretum*).

**Konrad von Gesner** (1516-63), umanist, medic și naturalist elvețian, s-a inițiat în științele medicale la Zürich, la Universitatea din Strassburg a studiat ebraica, iar în Franța, alte limbi orientale, însușindu-și o cultură enciclopedică, îndeosebi în domeniul științelor naturale. În zoologie, a schițat o împărțire a animalelor în genuri și familii; iar în terenul botanicii, a clasat vegetalele după organele de reproducție și a descris un mare număr de plante noi. Principalele sale opere: *Historiae animalium* în 10 vol., în care animalele sunt grupate după clasificatia aristotelică, - și opera sa botanică, lucrări enciclopedice în care Gesner a adunat întreaga știință antică în materie și toate noile achiziții în câmpul zoologiei, botanicii și mineralogiei, sunt o inepuizabilă mină de informații, impunându-l pe autor printre cei mai străluciți naturaliști ai Renașterii.

Să subliniem, în sfârșit, ca un fapt elocvent în consonanță cu spiritul umanist și estetic al epocii: arta a sprijinit considerabil popularizarea științei. Desenele de mână - Leonardo da Vinci și Albrecht Dürer sunt cele mai strălucite exemple și în acest sens, - gravurile răspândite prin foi volante, albumele, culegerile de planșe

1. Trebuie menționați și ceilalți renumiți naturaliști, zoologi, ambii cei mai mari ihtiologi ai secolului: francezul Guillaume Rondelet (1507-66), medic și naturalist, profesor la Universitatea din Montpellier (*De piscibus marinis universae acquilium historiae*) și napolitanul Ippolito Salviani (1504-72), medicul personal al papei Iuliu III, autorul lucrării de mare autoritate în epocă (dar și mai târziu) - *Acquatilium animalium historia*.



L. Fuchs: Doi botaniști desenând o plantă  
(din *De historia stirpium*, Basel, 1542).

executate în acest scop sunt însă adeseori incorect executate, sunt și tendențioase, greșite, având o inegală valoare informativ-științifică<sup>1</sup>.

## Botanica

Botanica aceleiași perioade s-a bucurat de o favoare considerabilă. Încă din sec. XV faptul e atestat de însăși apariția unei mulțimi de atlase botanice numite (impropriu) „ierbare”<sup>2</sup>. Cu toate că sunt doar niște compilații de uz practic - simple instrumente pentru a identifica plantele medicinale - aceste pseudo-„ierbare”, în fond, aveau un mare succes, datorită, desigur, și faptului că erau bogat ilustrate, - cu toate că ilustrațiile erau în mare parte fanteziste, simple ornamente fără o valoare instructiv-documentară. De fapt, era vorba și în acest domeniu (în spiritul umanist al epocii) de o revenire la anticii greco-latini:

1. Din domeniul literaturii Renașterii franceze: un prețios și un adevărat compendiu al cunoștințelor zoologice din Franța timpului ne transmite Rabelais menționând animale și păsări încă necunoscute în țara sa: elefantul, pantera, tigru, linxul, gazela, maimuța, girafa, papagalul; sau altele, rarissime, întâlnite doar în micile grădini zoologice ale unor mari bogătași, sau în menajeria castelului regal din Fontainebleau - ca rinocerul, cameleonul, pelicanul, renul, struțul (*Gargantua și Pantagruel*, cartea I, cap. 30-31).

2. *Herbarium Apulei*, Roma. 1481; *Herbarius zu Deutsch*, 1485; *Ortus sanitatis*, 1491; *Arbolayre*, Paris, 1495.



autoritățile și călăuzele erau acum Teofrast, Pliniu, Galenos și mai ales Dioscoride.

Odată cu începutul secolului al XVI-lea majoritatea botaniștilor sunt preocupați, în primul rând, să recunoască plantele menționate de aceștia și să le claseze; pe lângă aceasta, – să identifice în diferite regiuni ale Europei plante care pot furniza substanțe întrebuințate în terapeutică (de notat că aproape toți botaniștii sunt medici); să prospecteze direct și personal natura, să culeagă plante și să le claseze în ierbare, pe care să le illustreze apoi cât mai fidel, mai precis și mai frumos (exemple celebre, și în domeniul botanicii, sunt desenele lui Leonardo și A. Dürer). În ierbarele publicate acum se introduc și glosare. L. Fuchs, profesor la Universitatea din Tübingen, descrie și figurează (desenând personal, după natură) un număr de 500 de plante din sudul Germaniei. Impresionantă, în mod deosebit, este opera lui Aldrovandi (citată în cap. precedent), ierbarul în 16 vol., cu 4000 de specii botanice.

Încercările de clasificare a plantelor a impus atenției și numele altor botaniști (R. Dudoens, Hier. Bock, J. Löbel). Nu poate fi omisă cantitatea enormă de material adus în studiu de frații J. Bauhin – *Historia plantarum*, ilustrată cu 3426 de figuri și descriind nu mai puțin de 5226 de plante; și Gaspard Bauhin, care în *Phytopinax* (1596) citează 2700 de specii de plante cu varietățile lor; și în special *Pinax theatri botanici*, în care autorul „desemnează fiecare plantă printr-un substantiv latin care corespunde la ceea ce va fi denumit cu 70 de ani mai târziu *gen*, urmat de două-trei adjective indicând specia“ (A. Davy, J. Leroy).

În schimb, de o anatomie și fiziologie vegetale, încă nu se poate vorbi.

Cu toate acestea, marele **Andrea Cesalpino** (1519–1603), profesor al Universităților din Pisa și Roma, a marcat o importantă dată în istoria disciplinei, căutând să sesizeze elementele esențiale ale plantelor, luând ca punct de plecare concepțiile lui Aristotel. Faimoasa sa operă *De plantis* (1583) a făcut epocă. Este un tratat de botanică generală în care sunt schițate anatomia, morfologia și fiziologia vegetale. Pentru prima dată în istoria botanicii se propune aici un sistem bazat pe analiza tuturor părților plantelor, – în special floarea, fructul și mai ales sămânța. – „Cesalpino caută să găsească în plante părțile fundamentale ale organizării animale, a căror copie simplificată este, pentru el, planta“. În clasificarea lui, cu totul superficială, „Cesalpino a greșit; dar a avut aici vederi sintetice,



Andrea Cesalpino (portret din epocă).

dintre care unele i-au influențat pe urmașii săi, în special pe Linné“ (M. Cautlery).

(În schimb, Paracelsus – extravagant ca aproape întotdeauna – dezvoltă și aici o ciudată teorie a *signaturii plantelor*: după el, există analogii între aspectul organelor diferitelor plante și bolile pe care acestea le pot remedia. De pildă: rostopasca (*Chelidonium*), cu suc – „sângele“ – ei galben, vindecă gălbinarea; liliacul, care are frunza în formă de inimă, vindecă bolile de inimă; *Pulmonaria molissima* (mierea ursului) se recomandă în bolile pulmonare...) <sup>1</sup>.

În încheiere: este clar că botanica Renașterii a făcut importante progrese. Ceea ce se datorează, fără îndoială, și interesului de ordin medical arătat studiului plantelor. Foarte multe lucrări de fitoterapie <sup>2</sup> sunt lucrări extrem de populare; fapt care a stimulat și cultivarea sistematică și intensă a plantelor medicinale în grădinile mănăstirilor

1. Numeroasele *tratate ale signaturilor* (= însemnare, marcă, asemănare, corespondență) s-au bucurat de o excepțională popularitate în Renaștere. Cel care a contribuit într-o mare măsură la propagarea acestei teorii – cu caracter magico-astrologic – a fost G. B. Della Porta (vd. *supra*, cap. „Magii Renașterii“), „care, în lucrarea sa *Phytognomonica* (1588) a cercetat asemănările întâmplătoare ale unor frunze cu Luna, ale unor rădăcini cu părul de om, ori ale unor flori cu insecte sau cu fluturi“ (A. Davy). – Teoria signaturilor era aplicată de magii Renașterii și la semnalarea, explicarea și interpretarea asemănărilor dintre trăsăturile feței unor oameni și figurile, expresia unor animale.

2. Printre cele mai faimoase asemenea lucrări sunt de menționat: *Botanologicon* (1534) și *Dispensatorium pharmacorum* (1546).



(precum și ale universităților, – pentru a servi studenților ca material de studiu, demonstrativ și experimental). – Tot în acest secol al XVI-lea sunt create și primele grădini botanice (la Pisa – prima – în 1543; și, succesiv, la Padova, Leyden, Leipzig, Paris, Montpellier, etc.).

## Anatomia

Interzisă de Biserică în timpul Evului Mediu, disecția a fost practică pentru prima dată în învățământ în sec. XIV, la Bologna, de Mondino dei Luzzi; dar nu dintr-un interes științific specific, ci numai didactic: medicul profesor nu căuta să descopere structuri încă necunoscute ale corpului omenesc, ci doar să confirme, să demonstreze, să vizualizeze afirmațiile lui Galenos (care însă nu disecase nicio cadavre umană). Din curiozitate științifică disecase și Leonardo (cum afirma el) peste 30 de corpuri omenești. În învățământ însă, descrierile și desenele anatomice folosite prezentau doar cele spuse de marele medic latin. Abia în 1502, medicul J. Zerbis cere oamenilor de știință (în *Liber anathomiae corporis humani*) să nu se încreadă în textele de anatomie, ci să observe natura<sup>1</sup>. – Apelul lui Zerbis însă va mai aștepta o jumătate de veac până să-i răspundă Vesalius, părintele anatomiei<sup>2</sup>.

**Andries van Wesel** (cu numele latinizat **Vesalius**, – 1516–64), medic și anatomist flamand, s-a născut la Bruxelles. A studiat medicina la Louvain, Paris, și Padova, unde s-a laureat și a predat anatomia. După ce în 1538 a publicat 6 *Tabulae anatomicae*, peste cinci ani termină monumentală sa operă *De humani corporis fabrica libri septem*. Lucrarea a declanșat o furtună în lumea științifică, trezind și suspiciunea Bisericii. Din prudență, autorul se refugiază în Spania, devenind medicul personal al lui Carol Quintul, apoi al lui Filip al II-lea, – pe care îi însoțește în campaniile lor militare, câștigând astfel și cunoștințe chirurgicale. Moare în timp ce se întorcea dintr-o călătorie în Țara Sfântă.

1. Într-adevăr, la facultățile de medicină din Bologna și Padova s-au mai efectuat câteva observații și disecții, după natură, a unor organe (apendicele vermiformă, timusul, sinusul sfenoid, timpanul, cartilajele aritenoidice, ș.a. – dar parțial, sporadic, nesistematic și aproape întâmplător.

2. Se afirmă că și anatomistul parizian Ch. Estienne (1504–64) ar fi publicat – în același timp cu Vesalius, – un tratat de anatomie. – „Mai târziu, Estienne protestează împotriva învățământului medical din Paris, preconizând studiul botanic în natură, practica disecției cadavrelor și a ceea ce constituie azi învățământul clinic“ (M. Caullery).

Vesalius proclamă – drept unică autoritate – disecția. Refuză să admită că ficatul are 5 lobi, criticând și alte opinii ale lui Galenos. Convinș că întreaga anatomie trebuie reconsiderată, scrie noul atlas *De humani corporis fabrica*, un volum de aproape 700 de pagini in-folio, cu circa 300 de ilustrații<sup>1</sup>. – Cărțile I și II sunt dedicate osteologiei și miologiei (și în care cu totul original sunt reprezentate sfenoidul, carpul și sternul). În cărțile III și IV sunt descrise venele, arterele și nervii (dar cu multe greșeli); de notat sunt însă reflecțiile sale generale asupra nervilor. Cărțile V și VI sunt rezervate viscerelor, abdomenului și organelor toracice. (Corecte sunt aici descrierile intestinelor și veziculei, dar mediocru sunt prezentate ficatul, splina, rinichii și organele genitale). Foarte importante sunt cercetările lui Vesalius asupra inimii, – autorul apropiindu-se foarte mult de recunoașterea naturii musculare a inimii și funcțiilor ei motrice; totodată constatănd și izocronismul sistolei și al pulsului. În fine, în cartea VII, Vesalius descrie anatomia creierului și dă câteva indicații asupra vivisecției.

Cu toată precizia acestor observații și descrieri, se pare însă că „Vesalius nu s-a eliberat niciodată pe de-a-ntregul de anatomia zoologică“ (M. D. Grmek). Cert este că în peste 20 de puncte – recunoaște același autor – el se îndepărtează de concepțiile galenice. În plus, Vesalius a revoluționat și tehnica disecției, în același timp ameliorând și terminologia anatomică.

## Medicina

În drumul ei spre progres, medicina Renașterii întâmpină serioase piedici și frâne. Astfel – persistă (chiar și dincolo de limitele maselor ignorante) sacro-patogenia propagată de *Vechiul Testament*: boala este o pedeapsă a Cerului – și tot de acolo se poate aștepta și vindecarea. Și aștrii revărsă asupra lumii și oamenilor periodicele lor influxuri malefice; în timp ce pe pământ, vrăjitorii – emisarii Diavolului – își răspândesc vrăjile lor nefaste. „Când ciurma bântuie Geneva, Calvin a ars pe rug 14 nenorociți, acuzați de a o fi provocat prin vrăjile lor“ (P. Delaunay, M. Grmek). Și aceasta, în plină, în splendida Renaștere!

Din aceleași zone ocultiste acționează și alte frâne. Mai întâi, astrologia – cu toată atracția și fascinația misterului pe care o

1. În parte desenate de Vesalius; partea mai grea însă o încredințează unor profesioniști (se pare că pictori din atelierul lui Tizian).

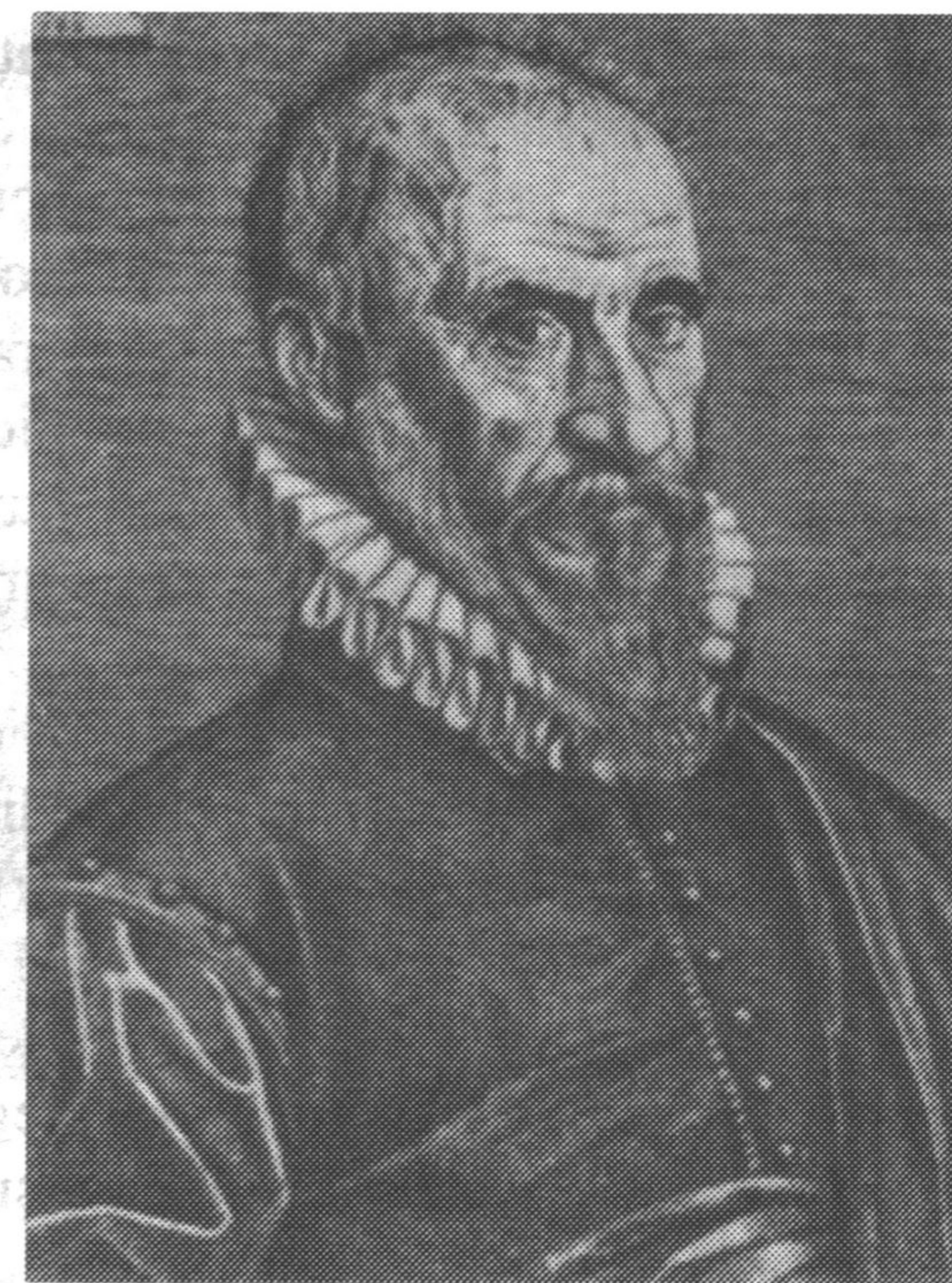


exercită. „Dacă tradiția populară stabilește după fazele Lunii și după anotimp datele favorabile pentru luarea sângelui, pentru purgație, pentru tăierea abceselor, pentru baie, pentru tunderea părului și a bărbii, – cei care practicau medicina nu contraziceau aceste prejudecăți“ (*Idem*)<sup>1</sup>. Asemenea explicații și interpretări erau curente: „La individ, fiecare viscer reacționează la mișcările corespondentului său sideral. Inima este dirijată de Soare, creierul de cursul Lunii; Saturn fiind rece, îi domină pe melancolici; și fiind uscat, îi domină și pe avari; Luna, astru umed, comandă fiziologia feminină; Venus îi incită pe cei influențați de ea la desfrâu, iar Marte – la curaj“ (*Idem*). – În unele condiții nu este nici o surpriză că în sec. XVI și chiromanția atinge apogeul; că se acorda o mare importanță fiziognomoniei și habitusului general al corpului; că semnele imprimate pe figura individului domină nu numai prezentul ci îi prezic și destinul; că mimica și comportarea exterioară oferă date pozitive observației medicale. – Toate aceste observații și altele încă vor fi reînviolate în plin secol al XVI-lea de ilustrul, incontestabil marele om de știință **Gerolamo Cardano** în *Metoposcopia* sa<sup>2</sup>.

În fine, a treia frână a constituit-o ereditatea științifică galeno-arabă, care alcătuia partea principală a *corpus*-ului medicinei renascentiste<sup>3</sup> și care se cerea acum revizuită.

În facultate, pregătirea studentului în medicină avea un caracter teoretic; profesorul citea, comenta și discuta de la catedră un text de Hipocrat, Galenos sau alți calșici. Numai la Padova se practica

1. Într-o lucrare de erudiție: *De peste compendium* (1563), renumitul savant, matematician și remarcabil om de literă Jacques Peletier (1517–82) atribuia epidemia de ciumă unei conjuncții între Saturn și Jupiter; iar un alt cunoscut învățat, Jean de l'Espinel afirma că bruscă creștere a mortalității în diferite regiuni a fost provocată de apariția cometei din 1553...
2. Între cele 222 de opere ale lui Cardano – în mare majoritate lucrări de medicină – capodopera sa este, fără îndoială, *De varietate rerum*, vastă enciclopedie științifică în 17 cărți, de o excepțională bogăție și varietate: poate cea mai reprezentativă lucrare de acest gen a Renașterii, prin versatilitatea strălucită a autorului, prin caracterul ei surprinzător și contradictoriu, dar și un document extrem de interesant, instructiv, important: amestec de ciudate fantezii și foarte riguroase observații științifice, de reluări ale unor tradiții fabuloase, dar și de cercetări și rezultate personale cvasi-experimentale.
3. Reprezentată de lucrări de autoritate, ca *Onomasticon medicinae* (Otto Brunfels, 1534); sau de *Dictionarium medicum* (Ch. Estienne, 1546); sau de numeroasele traduceri ale operelor lui Hipocrate, nu numai în limba latină, ci și în limbi curente (în germană, castiliană, italiană, franceză).



Amboise Paré (portret din epocă).

învățământul clinic *la patul bolnavului*. În toate celelalte cazuri, cel ce termina facultatea trebuia să facă practica atașându-se pe lângă un medic. La început se examina constituția generală a corpului, starea tegumentelor și a mucoaselor. Prin palpate se aprecia starea rigidă sau febrilă. Se controla ritmul, amplitudinea și frecvența pulsului. Nu se practica auscultația. Se practica însă examenul umorilor; al sângelui, sputei, vărsăturilor, urinei – pentru ca din toate acestea să se ajungă la deducții corecte, ingenioase, sau de multe ori hazardate.

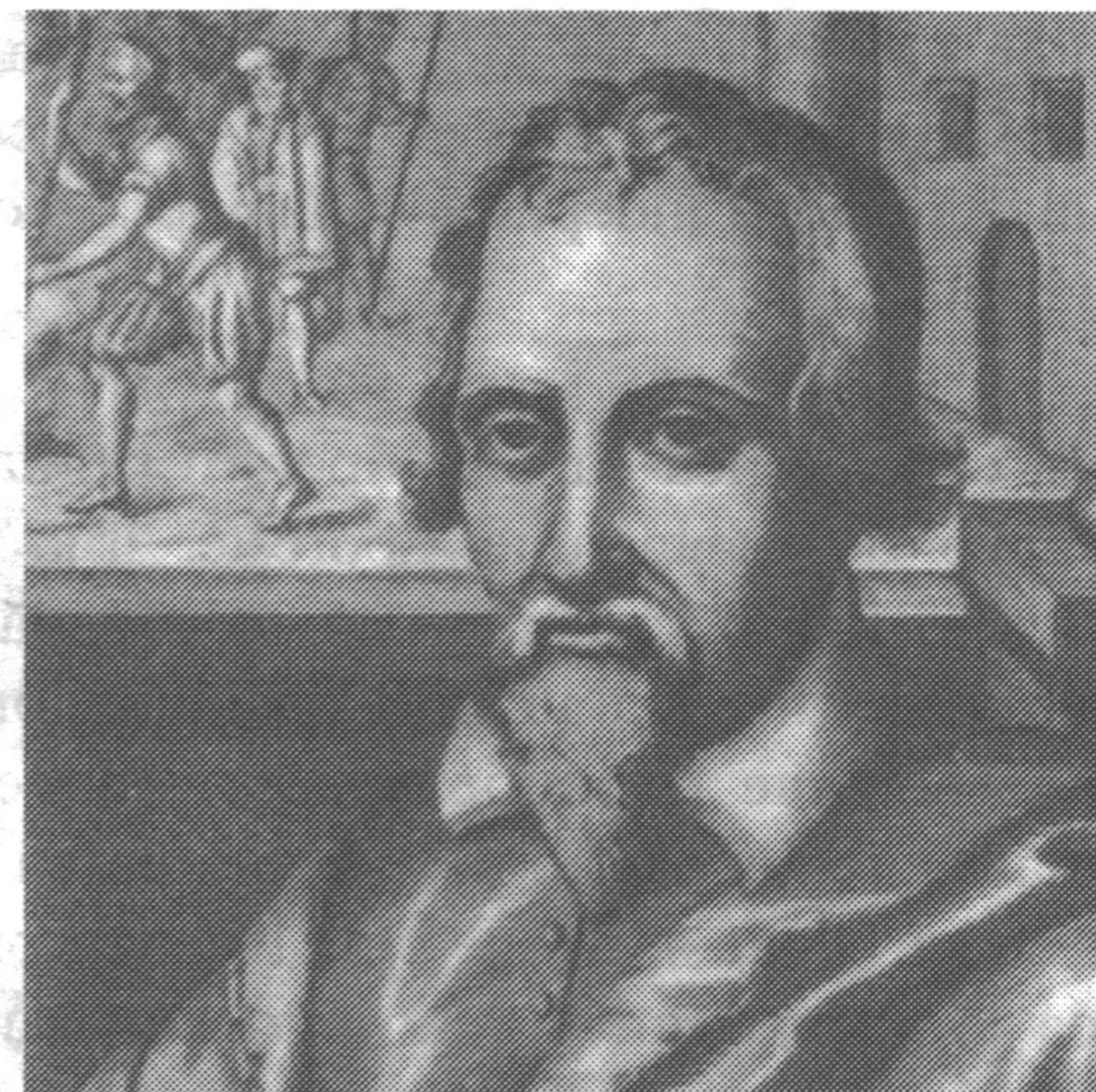
Un prim rezultat – evident și, incontestabil, deosebit de valoros – al medicinei renascentiste a fost încercarea (în cea mai mare parte reușită) de disociere a entității „febre“ (categorie în care, încă din Antichitate, se încadrau, nediferențiat, tot felul de maladii). – Se face ordine în haosul „febrei eruptive“, stabilindu-li-se diagnosticul diferențial. În felul acesta, o serie întreagă de boli contagioase capătă acum o individualitate clinică, așteptând ziua când – peste trei-patru secole – vor fi confirmate pe plan bacteriologic (cf. Pierre Theil); și anume: holera, tifosul exantematic, pesta, tusea convulsivă, difteria, rabia, scarlatina, influența (aceasta din urmă atribuită „influenței“ unor conjuncții astrale).



Un alt fapt remarcabil din acest timp este apariția și răspândirea sifilisului<sup>1</sup> – boala reprezentativă a sec. XVI<sup>2</sup>, de care este legat și numele unei cu totul remarcabile personalități a medicinei Renașterii: astronomul, medicul veronez **Gerolamo Fracastoro** (1478–1553).

Născut într-o familie de medici iluștri, înzestrat cu o memorie prodigioasă, a studiat filosofia, astronomia și medicina la Universitatea din Padova (avându-l ca prieten și coleg de studii pe Copernic, iar profesor – pe celebrul filosof și om de știință Pietro Pomponazzi), la care a și predat Logica. Foarte apreciat ca medic, chemat în consult în toată Italia, a fost medicul curant al papei Paolo III (care l-a numit medicul oficial al Conciliului din Trento). Dotat cu o cultură enciclopedică și considerat primul mare patologist, pentru observațiile sale clinice corecte și, în special, privind maladiile epidemice. Într-un poem didactic în hexametri *Syphilis sive morbus gallicus*, (1530), descrie – în maniera alegorico-mitologizantă și pe gustul umanist al epocii – originea<sup>3</sup>, și remediile bolii. Autorul dovedește o aproape perfectă cunoaștere a simptomelor și evoluției sifilisului, și un simț al observației dus până la realismul cel mai precis<sup>4</sup>.

1. Cunoscut mai întâi sub denumirea „boala din Napoli”; apoi, după ce armatele lui Carol al VIII-lea o duc în Franța (de unde se va răspândi în restul Europei) – „boala franceză”.
2. Primul text care face aluzie la sifilis este un scurt poem de 124 versuri (*De scorra pestilentiali*, 1496), datorat unui profesor al Facultății de Drept din Strassburg, M. Seb. Brandt. Al doilea este tot un poem, scris între 1496–1506, de Joseph Grümbeck, secretar al împăratului Maximilian al Austriei (care a scris și un tratat despre „boala franceză”, originea și tratamentul ei). – Prima afirmație că ar putea fi de origine din America apare într-un tratat al unui medic din Sevilla, R. Diaz de l’Isla (1504). Dar încă în 1497, Fr. Lopez de Villalobos – în 17 strofe de câte 19 versuri – descrie perfect, într-un pur spirit medical, tot ce se știa în epocă despre sifilis.
3. Imaginată de autor: păstorul Syphilus este pedepsit pentru infidelitatea lui de către Apollo cu această oribilă boală ulcerosă; dar cu ajutorul zeului, oamenii reușesc să găsească remediul bolii într-un arbore: guaiacul; în timp ce o nimfă îi sfătuiește să folosească și mercurul ca medicament eficace. Poemul, într-un stil de o puritate clasică, este agrementat cu numeroase episoade mitologice.
4. Dar cel mai bun tratat medical al Renașterii asupra sifilisului este *De luis venereae curatione perfectissima*, (1555) a lui J. Fernel – „cu care sifilisul intră în perioada clinică” (P. Theil). – Să mai remarcăm că primul autor francez care se ocupă de această boală este Jacques de Béthencourt (1527); că și J. de Vigo (n. 1460), medicul papei Iuliu II, o descrisese foarte bine în *Practica in arte chirurgica*; și că bine-cunoscutul umanist Ulrich von Hutten – care fusese el însuși lovit de această teribilă boală – o descrie într-o carte de mare succes: *De guaiaci medicina et morbo gallico* (1519).



Miguel Servet (portret din epocă).

Fracastoro este printre primii (dacă nu chiar primul) care a conceput, în mod clar, noțiunea de „contagiune” (și aceasta, într-o epocă în care microbii nu erau cunoscuți încă): este una din cele mai importante, mai mari achiziții ale medicinei Renașterii.

În acest sens, operele principale din punct de vedere științific ale lui Fracastoro sunt *De sympathia et antipathia Verum* și *De contagione et contagionis morbis* (1546). În cea de a doua, autorul susține pentru prima oară existența unui „contagium vivum” – cauza maladiilor infecțioase<sup>1</sup> cum sunt sifilisul, tuberculoza sau tifosul. Maladia – în concepția lui Fracastoro – este transmisă cu ajutorul unor ipotetice „seminaria” (azi le numim „microbi”) ce țin de natura vie și pe care le cunoaștem sub numele de „germeni” ai bolilor infecțioase. Autorul ajunge chiar la noțiunea modernă de „afinitate biologică” în infecție. Contagiunea este de trei feluri: transmiterea de la om la om (de ex. în ftizie sau în lepră); transmitere indirectă, prin intermediul unor obiecte capabile să transmită germenii bolii („seminaria contagionis”); și transmiterea la distanță fără intervenția unui contact uman, nici schimb de obiecte (în pestă, în variolă)<sup>2</sup>. –

1. Și Hipocrate și al Rhazi, celebrul medic arab din sec. X, au avut o vagă intuiție a fenomenului contagiunii când sfătuiau ca hainele celor bolnavi de variolă să fie arse; dar era necesar geniul clinic al lui Fracastoro pentru a înțelege intuitiv realitatea intimă a acestui fenomen.
2. Ce sunt aceste *seminaria*? Tot ce poate spune Fracastoro e că este vorba de „*particulae vero minimae et insensibiles*”.



În felul acesta autorul a pus bazele unui sistem care va avea cele mai importante repercusiuni în viitor: Fracastoro este precursorul epidemiologiei raționale, având o îndepărtată viziune a teoriilor lui Pasteur (Delaunay, Grmek).

\*

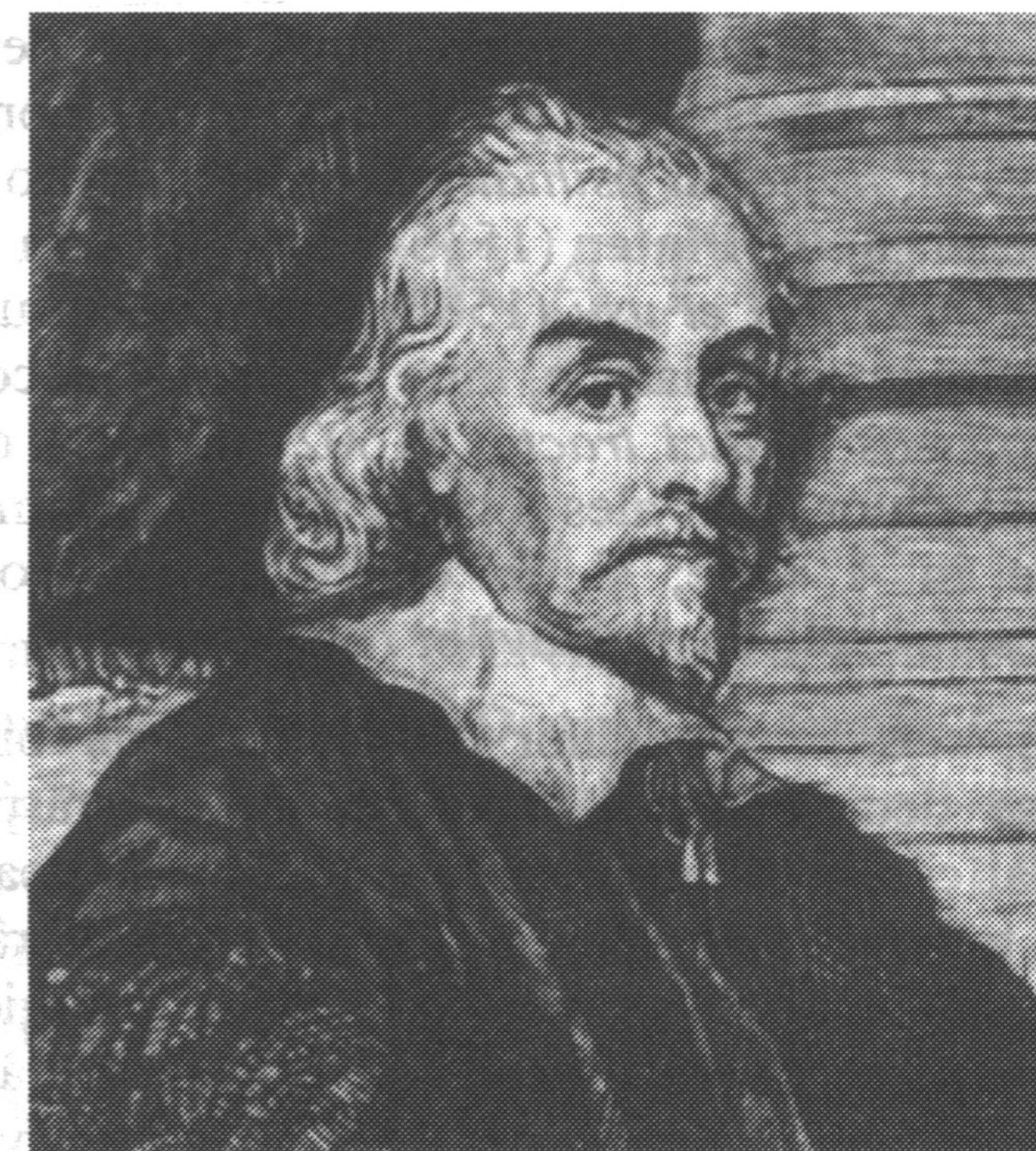
În acest timp, când lumea capătă – pentru prima oară în mod limpede – conștiința de contagiune, sporește grija de profilaxie. Peste tot (mai ales în Italia) se iau măsuri de igienă colectivă. Se construiesc spitale rezervate „franzuziților” – lueticilor. Prostituatele sunt obligate să se prezinte la poliție, pentru a dovedi că nu sunt bolnave. La Roma e interzis bărbierilor să folosească pentru clienții sănătoși unelte cu care i-au servit pe bolnavi. Anatomistul Fallope propune folosirea prezervativelor. Pentru tratamentul sifilisului se folosește mercurul și guaiacul (coaia lemnului adus din America)<sup>1</sup>.

Și în domeniul farmacologiei secolul al XVI-lea înregistrează o dată revoluționară: apariția iatrochimiei. Paracelsus face propagandă în favoarea chimiatriei și a metaloterapiei (... dar și a „aurului potabil”, elixirul alchimiștilor!). Paracelsus are marele merit că „a încercat să substituie empirismului polifarmaceutic produse chimice definite și preparate pe o bază chimică... a încercat să restabilească echilibrul chimic al corpului uman lichidând depozitățile nocive” (Delaunay, Grmek)<sup>2</sup>. Dar produsele farmaceutice sunt foarte variate<sup>3</sup>, fiind provenite în continuare din regnul vegetal (inclusiv depurative vegetale și alte leacuri aduse din Lumea Nouă sau din alte colonii) și mineral: concrețiuni (de tipul perlelor) sau pietre prețioase pulverizate – smarald, hiacint, safir, jasp, amestecate cu

1. Această medicație „hydrargică” era foarte bine cunoscută de arabi care de mult tratau afecțiunile de piele cu mercur; așa că se folosea „unguentul sarazin”, pilule de mercur, fumigații, loțiuni cu sublimat de mercur. Guaiacul nu prezenta riscul de intoxicație, ca mercurul; se administra sub forma de decoctii luate zilnic, timp de 40 de zile.

2. Totuși, farmaciile mai foloseau încă o cantitate de ingrediente neverosimile – excremente de lup sau de câine hrănit cu oase, „piatra broaștei” (excreșcență din capul unei broaște râioase), deșeuri organice (praf de mumie, de craniu uman), diverse mixturi farmaceutice – ca faimoasa *teriaca*, preparată după rețeta lui Galenos (din cel puțin 74 de ingrediente, printre care și carne de viperă; cf. P. Theil).

3. Între rețetarele mai cunoscute ale secolului se numără și faimosul tratat *De compositione medicamentorum* (apărut în 1530); dar continuă să își mențină vechiul prestigiu și nu mai puțin faimosul *Antidotarium* al lui Nicolaus Salernitanus (1471).



William Harvey (portret de Cornelius Janson).

praf de fildeș. Alchimia a marcat în acest timp o realizare neprețuită: alcoolul.

Chirurgia a făcut, în această perioadă, remarcabile progrese în Italia. „Dar marele înnoitor al chirurgiei este Ambroise Paré... el a pledat pentru înlocuirea fierului roșu în hemostaza operatorie pentru ligatura vasculară... a inaugurat procedeele de dezarticulare a cotului și, în caz de gangrenă a membrilor, a practicat cu regularitate amputarea până la părțile sănătoase; a respins obiceiul barbar de a cauteriza plăgile pricinuite de archebuză cu ulei fierbinte sau cu fierul roșu” (*Idem*)<sup>1</sup>. – În Franța, casta medicilor își păstrează dreptul de control și de instruire a chirurgilor; membrii breslei chirurgilor trebuiau să-și facă ucenicia, nu în spitale, ci cutreierând țara.

Alte trei evenimente, trei rezultate foarte importante ale medicinei Renașterii trebuie neapărat consemnate:

— descoperirea *circulației pulmonare* a sângelui de către Miguel Servet (1511–53)<sup>2</sup>;

1. A. Paré (1570–90), medicul oficial al regilor Franței, a scris opere importante privind fiziologia și terapeutica.

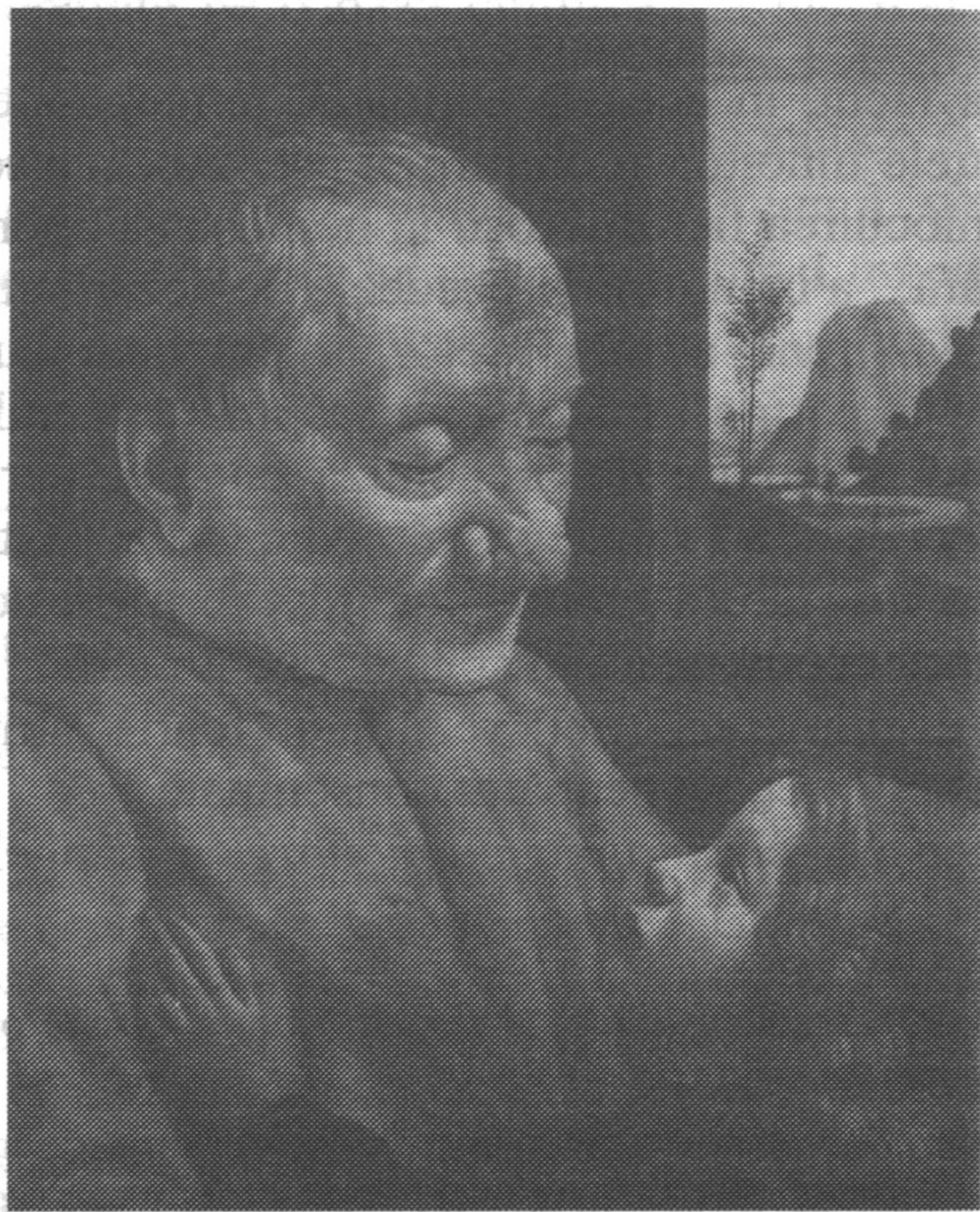
2. Teolog și medic, Servet a prezentat un plan de reformă dogmatică sadicului Calvin, care l-a denunțat însă Inchiziției și Servet a fost ars pe rug. – Ca medic (a studiat dreptul la Toulouse, iar medicina la Lyon și Paris), a fost partizanul astrologiei judiciare (care se ocupă cu întocmirea horoscoapelor).



— apariția *anatomiei patologice*, – după ce s-a demonstrat că disecția unui cadavru servește și la precizarea cauzei morții;

— și, îndeosebi, *nașterea psihiatriei*, – datorită profesorului de medicină din Basel, **Felix Plater** (1536–1614), care în *De partium corporis humani structura et usu* (1583) descrie pentru prima dată un număr de sindroame psihiatrice, între care și melancolia ipohondrică; iar în *Praxaeos medici tractus* (1602) încearcă o clasificare sistematică a maladiilor (mai ales a celor mintale sau nervoase) pe care le împarte în 4 clase; și, în concluzie se pronunță ferm împotriva pedepselor aplicate bolnavilor respectivi.

În fine – și situația medicilor este acum mai bine definită. Medicul care se dedică activității didactice este răsplătit cu un beneficiu clerical care îi asigură existența. Dar calitatea de medic-cleric comporta totodată obligații și restricții. În primul rând medicul cleric trebuia să se abțină de la orice intervenție chirurgicală (*Ecclesia abhorret sanguine*). Medicii profesori trebuiseră până acum să renunțe la căsătorie – dar reforma din 1452 îi va absolvi de această obligație. „Încet-încet, corpul medical se emancipează de sub tutela Bisericii. După 1500, la facultatea de medicină din Paris, din 21 de medici doar 3 erau clerici“ (*Idem*).



Ghirlandaio: „Bătrânul și nepotul“ (Paris, Louvre).

## LITERATURA

**Literatura italiană. Prerenășterea. Petrarca • Boccaccio • Machiavelli • Drama pastorală. Comedia • Poezia. Michelangelo • Poema eroi-comică • Ludovico Ariosto • Torquato Tasso • Literatura franceză • Rabelais • Poezia. „Pleiada“. Ronsard • D'Aubigné • Montaigne • Literatura Renașterii în Spania și Portugalia • Genul idilic și cavaleresc • Poezia lirică. Góngora • Poemul epic. Luis de Camões • Romanul picaresc • Cervantes. Nuvelele. „Don Quijote“ • Dramaturgia. Lope de Vega. Calderón • Literatura engleză. Th. Morus • Direcțiile poeziei și prozei • Shakespeare poet • Drama istorică. Marile tragedii. Comediile • Germania. Literatura Reformei. Ulrich von Hutten • Seb. Brant. J. Fischart. Th. Murner • Hans Sachs. „Meistersang“ • Cărțile populare. „Faustbuch“**



## Literatura italiană

### Prerenașterea. Petrarca

Cu atmosfera lor de tensiune creată de elementele de viață ale lumii noi, înfruntându-le și combătându-le pe cele ale lumii în declin, epocile de tranziție sunt favorabile apariției marilor genii, din toate domeniile, inclusiv cel literar. În același timp este de reținut caracterul complex pe care-l păstrează personalitatea și creația acestor scriitori de tranziție.

Este și cazul lui **Francesco Petrarca** (1304-1374), a cărui operă se resimte încă de unele reminiscențe medievale, dar care în esență sa este o operă de inspirație clasică și necreștină. Caracter instabil și impresionabil, adesea inconsecvent și contradictoriu, Petrarca trăiește toată frământarea epocilor de tranziție, toate contrastele vieții sociale ale epocii și incertitudinile spirituale ale vremii. Dar, în substanță, opera sa este aceea a unui om nou.

Născut la Arezzo într-o veche familie toscană, Petrarca face primele studii în Franța, la Avignon (unde tatăl său s-a refugiat din cauza evenimentelor tulburi din Florența), apoi studii juridice la Bologna. Dar preferă cariera ecleziastică – numai pentru că îi asigură posibilitatea unei vieți dedicate studiului; în timp ce sub protecția și fiind în serviciul unui cardinal, al unor episcopi și în primul rând al papei – toți încredințându-i diferite misiuni oficiale – face repetate călătorii și chiar sejururi mai lungi în Italia, Franța și Germania. – Dar întotdeauna a preferat viața solitară la țară, nu din mizantropie, ci pentru liniștea studiului Antichității și a creației poetice proprii. Întreaga sa viață a fost trăită într-o activitate extrem de intensă. Sub acest raport, marile evenimente ale vieții sale spirituale au fost amintirea (toată viața) a dragostei pentru Laura, cordiala prietenie a lui Boccaccio și încoronarea solemnă ca poet pe colina Capitoliului: la 37 de ani, Petrarca este unanim respectat și admirat ca un mare poet și un ilustru erudit umanist.



Cunoscut ca omul cel mai erudit al vremii, Petrarca are pasiunea cărților, a manuscriselor cuprinzând operele anticilor. Cel dintâi umanist, Petrarca este întemeietorul filologiei clasice; cunoaște ca nimeni altul Antichitatea, se adâncește în ea, o trăiește ca pe o realitate a lui. Scrie multe opere în limba latină<sup>1</sup> (printre care și poemul *Africa*, în care celebrează pe Scipio și măreția Romei), are o vie conștiință a latinității, detestă luptele feudale dintre partidele guelfilor și ghibelinilor. Visează pacea și unitatea Italiei, pe care însă nu o așteaptă, ca Dante, de la împăratul german, ci de la poporul italian, moștenitorul legitim al tradițiilor mărețe romane; poezia *Italia mea*, foarte caracteristică pentru ideile politice ale oamenilor luminați ai Renașterii – într-un timp când țara fragmentată era sfâșiată de luptele dintre guelfi și ghibelini – impresionează prin căldura accentelor patriotice:

*„Italia mea, nu sunt în stare prin cuvinte  
Să-ți lecuiesc atâtea răni mortale  
Câte le văd adesea pe trupul tău frumos;  
Dar aș dori să fie oftatul mei fierbinte  
Cum îl vor Tibrul, Arnul unduios  
Și Padul pe al cărui țărm stau acum cu jale...  
... Nu-i oare-aceasta glia pe care-ntâi călcai?  
Nu-i oare-acesta cuibul meu fierbinte,  
De unde-atât de dulce luai hrană și lumină?“*

Dar Petrarca mai scrie și în limba „vulgară“, italiană, poezii pe care le consideră „bagatele“, adunate în *Canzonierul* său, cuprinzând vreo 30 de canzone și peste 300 de sonete. Este aici povestea iubirii lui pentru Laura<sup>2</sup>. Petrarca însă nu spiritualizează iubirea, nu o transformă într-un simbol al virtuții, ca poezii „dulcelui stil nou“ sau ca trubadurii, ci o simte ca pe o forță copleșitoare, pe Laura o iubește pentru frumusețea ei fizică, această frumusețe e cea pe care el o celebrează; pentru prima dată în poezia universală lirica erotică servește ca justificare și glorificare a pasiunilor pământești. În felul acesta lirica erotică a lui Petrarca contribuie la consolidarea concepției umaniste, prin individualismul pe care îl promovează. Căci

1. *Bucolicum carmen, Rerum memorandum, De viris illustribus, De otio religiosarum, De vita solitaria, De sui ipsius et multorum ignorantia*, etc.

2. Partea a doua a *Canzonierului* (după sonetul 266 – din totalul de 366 de poeme ale culegerii) este cea mai umană, cea mai îndurerată, dedicată morții Laurei. – În continuă alternanță de speranțe și iluzii vane, poezia lui Petrarca exprimă neliniștea unei continue căutări a fericirii.



Petrarca (miniatură din sec. XIV).

În centrul acestei poezii se plasează poetul, cu toate stările sale sufletești, cu pasiunile, îndoielile, speranțele, contradicțiile, regretele sale. Poetul își cultivă în mod conștient eul, se observă și se analizează tot timpul, cu insistență, – uneori prin confesiune directă, alteori prin intermediul imaginilor, ca în acest sonet:

*„Pe-o mare aspră, iarna, în bezna nopții reci,  
Porni greoaia-mi luntre, ducând cu ea uitarea.  
La cârmă sta de veghe, scrutând departe zarea,  
Stăpânul meu și totuși vrăjmașul meu de veci.*

*Pe vâsle-atârână gândul trufaș și vinovat,  
Disprețuind și moartea, și aspră vijelie.  
Un vânt etern și jilav vântreala o sfâșie,  
Un vânt ca o nădejde, un dor și un oftat.*

*Slăbite și udate-s frânghiile vântrelui  
De ploaia multor lacrimi, de pâcla îndoielii:  
Greșeala, neștiința mă-ncolăcesc, frânghii...*

*Lumina celor două dulci semne stă să cadă  
Și-n valuri dibăcia, priceperea pieri,  
Că nu mai am nădejde să mai ajung în radă!“*

Petrarca plasează iubirea în cadrul naturii. Această admirație a naturii este un sentiment nou în poezie: pentru prima dată, de la



antici încoace, apare în poezie un univers fizic larg constituit. Natura devine un martor, un confident al poetului, care găsește înțelegere și consolare în mijlocul ei:

*„Nu-s adieri. În ceruri și pe pământ e pace.  
Dorm fiarele în codru și păsări dorm în ele;  
Încet își mână noaptea aprinsul car de stele  
Și-n albia ei marea fără de valuri zace.  
Eu însă stau de veghe pe gânduri, ard și plâng.*

*.....  
Dar dacă frământarea-mi de fiecare zi  
O ascunsei de oameni – cred astăzi c-au aflat-o  
Și văi, și munți, și codri, și ape, și câmpii...”*

Semnificativ apoi pentru Petrarca și pentru literatura mare a Renașterii este grupul de sonete împotriva Romei papale, în versuri dintre cele mai violente:

*„Izvor de suferințe și furiei cuiabar;  
Tu, școală de păcate și hram de erezie;  
Romă cândva, azi falsă și rea Babilonie,  
Iscând atâta plânset, și geamăt, și amar;  
În tine, iad scârbavnic și cruntă închisoare,  
Binele moare, răul se umflă și plodește...”*

Ezitățile între credința religioasă ce mai persistă la el uneori și dorința de glorie ce se înscrie în formula individualismului propriu Renașterii (și Petrarca a avut parte din plin de glorie în timpul vieții) constituie însuși motivul operei sale. Conștiința poziției sale ezitante, este aceea care dă și nota elegiacă predominantă a întregii sale poezii. Este nota de melancolie, sentimentul singurătății interioare, obsesia gândului că totul e deșertăciune în lipsa Laurei, dorința de a se izola în natură, dorința de a se mărturisi – caractere ce se rezolvă în dezolanta viziune a morții iubitei.

Dar dorința realizării desăvârșite formale și erudiția sa îl fac să cadă uneori în artificii de stil – dintre care „petrarchiștii”, epigonii săi din Italia sau din alte țări, vor cultiva în special din abundență procedeul antitezei:

*„Înălță-mă în ceruri, m-aruncă-n hăuri reci;  
Să fiu pe culmi de munte și-n văi adânci să fiu;  
Cu spiritul în lanțuri sau liberat și viu;  
Dă-mi glorie eternă sau uită-mă în veci!”*

(Traduceri de Lascăr Sebastian)

Petrarca este primul poet modern care abandonează abstracțiile unui ideal mistic, urmărind să introducă în poezia sa realitatea umană, morală și fizică, și căutând să se realizeze numai „pe sine”. De la Petrarca încolo, stilul individual va rămâne un bun definitiv câștigat pentru poezia europeană. Poetul care a dus sonetul la o formă ce n-a fost depășită niciodată, dându-i un conținut de sinceritate umană caldă și de apreciere a „pământescului”, a creat trăsăturile clasice ale liricii individualiste.

## Boccaccio

În mai mare măsură decât Petrarca, un om al noii ere este **Giovanni Boccaccio** (1313–1375). Fiul unui agent de bancă florentin și destinat de tatăl său aceleiași profesii, este trimis (la vârsta de 12 ani) în acest scop la Napoli, unde rămâne 6 ani; dar inapt pentru comerț, se consacră total literelor, fiind primit în cercul erudiților curții de Anjou, beneficiind din partea acestora de inițierea și îndrumarea în studiile antice (Boccaccio a fost printre primii în Italia care s-a dedicat și studiului limbii grecești). Reîntors la Florența, este însărcinat de Signorie cu diferite misiuni oficiale în mai multe orașe italiene și pe lângă curtea papală din Avignon – precum și cu lectura publică și comentată a *Divinei Comedii* (după care, va scrie și prima biografie a lui Dante). Marele eveniment spiritual al vieții sale a fost prietenia intimă cu Petrarca, – cei doi rămânând până la moarte „un singur suflet în două trupuri” (cum se exprima Poetul într-o scrisoare). Casa lui natală din Certaldo unde s-a retras și unde își primea foarte des prietenii, a devenit, după 1360, unul din primele centre ale umanismului, curent pe cale de constituire. – Petrarca decedând în 1374, Boccaccio nu i-a mai supraviețuit decât un an.

Boccaccio este reprezentantul noii culturi. Erudit cunoscător al literaturii clasice, umanist renumit, Boccaccio utilizează și motive, teme, subiecte luate din moștenirea literară medievală, adaptându-le însă concepțiilor, tendințelor actuale ale epocii lui. În felul acesta, el poate fi considerat fondatorul prozei Renașterii.

După câteva romane cu caracter idilic și cu reminiscențe alegorice și mitologice<sup>1</sup>, în care se găsesc însă și multe imagini, scene, personaje luate din realitățile sociale ale vremii, Boccaccio scrie

1. *Ameto*, *Vânătoarea Dianei*, *Nimfele din Fiesole* (poeme idilice-mitologice), *Fiammetta* (roman în parte autobiografic), *Filocolo*, *Filostrato* (inspirate din romane medievale), *De genealogiis deorum* (tratat de mitologie de o excepțională erudiție), *De claribus mulieribus*, *De casibus virorum* (compilații biografice), *De montibus, silvis*, etc. (prima încercare de dicționar geografic).



capodopera sa – *Decameronul*. Inspirându-se și dintr-o culegere de nuvele italiene Boccaccio nu ține să inventeze subiectele, dar el observă și notează fidel moravurile contemporane, localizează povestirea în cadrul ei natural și atent descris, și își înzestrează personajele cu o etică pur laică: plăcerea este primul ideal pe care îl vizează această lume. Boccaccio, creatorul adevărat al speciei „nuvelă” – în forma ei artistică – militează împotriva intoleranței religioase, caracteristică lumii medievale și dezvoltă satira în primul rând contra clerului și călugărilor.

Cele o sută de povestiri ale *Decameronului* sunt tot atâtea ilustrări epice ale unei abundente varietăți de idei, – fără însă ca prin aceasta să apară în povestire o scindare între ideea de bază și forma anecdotică prin care este exprimată ideea. Arta autorului înlătură complet eventuala impresie de narațiune cu scop ostentativ moralizator.

În timpul epidemiei de ciumă din 1348, zece tineri din Florența – șapte tineri și trei tinere – se retrag la țară, și pentru a-și trece timpul, în cele 10 zile fiecare va povesti câte 10 povestiri. Cele în total 100 de povestiri sunt foarte diferite prin caracterul și prin subiectul lor; și fiecare din cei 10 povestitori este un temperament diferit, fiecare din ei simbolizează o anumită stare sufletească; iar povestirile pe care unul din ei le debitează au o idee, o temă comună și aceeași tonalitate afectivă<sup>1</sup>. – Materia este compozită la extrem, povestirile îl conduc pe cititor de la aspectele cele mai urâte ale realității (Ziua I) până la viața distinsă de la curte și la elogierea celor mai înalte virtuți (Ziua X); povestirile care au creat *Decameronului* reputația cea mai scandalooasă fiind cele debitate în zilele III și VII. – În mijlocul acestor atât de numeroase aventuri apar marile figuri ale vremii – regi, prinți, nobili, scriitori, pictori, poeți; în timp ce în jurul lor se agită toată lumea celor oropsiți și umili, cu toată simplitatea și umanitatea lor profundă. Și totul raportat la cronică cotidiană a Comunelor italiene a timpului: acesta este fundalul care conferă operei lui Boccaccio și o neîntrecută semnificație și valoare documentară.

Toate defectele și viciile contemporane sunt ridiculizate aici – misticismul, aroganța, credulitatea, naivitatea, corupția, avariția, îngâmfarea, vanitatea etc.; și sunt satirizate, de asemenea, categoriile sociale cărora le sunt proprii, – în primul rând lumea monahală și

<sup>1</sup> Această mare varietate de teme, de idei, de tonalitate, de atmosferă, de stil, a provocat de-a lungul timpului cele mai diverse interpretări privind caracterul și sensul profund al *Decameronului*.



Boccaccio (de Andrea del Castagno).

ecleziastică. În general, lumea *Decameronului* este o lume populată de preoți, călugări, țărani, meșteșugari, negustori, mici burghezi, alături de personaje feminine din mediile respective.

O asemenea literatură distractivă exista și înainte; povestirile și cântecele licențioase erau un gen literar viu, mult apreciat în toate mediile. Boccaccio a adunat în mare parte această materie, informă, grosolană (probabil că nici unul din subiectele celor o sută de povestiri n-a fost inventat de Boccaccio), dându-i însă o culoare precisă, un sens critic clar și forma armonioasă a artei superioare.

Așadar, valoarea și popularitatea *Decameronului* se datorează în primul rând faptului că opera este expresia sentimentului popular.

Acest sentiment exprimat de Boccaccio traduce în primul rând atitudinea unui scepticism religios. Este apoi atitudinea de abandonare a vechilor poziții specific medievale, de misticism, asceză, umilință și stare contemplativă, preferându-se în schimb modul de trăire activă, printre plăcerile vieții, modul de acceptare a lumii materiale, a naturii, de înclinație spre natural și instinctul plin al vieții.

Două aspecte se descifrează clar în nuvelele *Decameronului*, completându-i peisajul ideologic. Întâi, o apoteoză a inteligenței umane, a abilității, a ingeniozității – care se face recunoscută și respectată și de puternicii seniori, chiar când ea este demonstrată de cel mai modest om din popor. Apoi aspectul unei mândrii burgheze,



care se afirmă hotărât și se proclamă acum ca având drepturi egale cu cele ale clasei aristocratice. Sunt aspecte care se integrează în concepția clasei căreia îi aparține și autorul *Decameronului*.

Comicul lui Boccaccio rezidă în primul rând în contrastul dintre ingeniozitate, pe de o parte, și, pe de altă parte, credulitatea, ignoranța, naivitatea, aroganța celor ironizați de marele scriitor. Situațiile comice sunt scoase cu predilecție din această opoziție. Mai multă savoare are comicul lui Boccaccio în situațiile când înșelătorii sunt înșelați la rândul lor. Alteori, comicul reiese dintr-un cuvânt, dintr-o replică sau dintr-o farsă ce iluminează întreaga situație, ocazionând în mod umoristic deznodământul situației.

*Decameronul* este oglinda vieții italiene din epoca lui Boccaccio și constituie un important document asupra unor concrete stări de lucruri și asupra clasei burgheze în varietatea sa. *Decameronul* prezintă și reminiscențe ale mentalității medievale, dar net precum-pănitoare în operă rămân elementele renașcentiste – și acestea se afirmă în modul cel mai clar și hotărât. La baza operei stă noua atitudine a omului Renașterii: locul misticismului îl ia instinctul de viață, eliberată de sub constrângerile tuturor formelor vieții medievale. De aici – printre altele – și nota marcată de senzualitate prezentă în multe povestiri ale *Decameronului*.

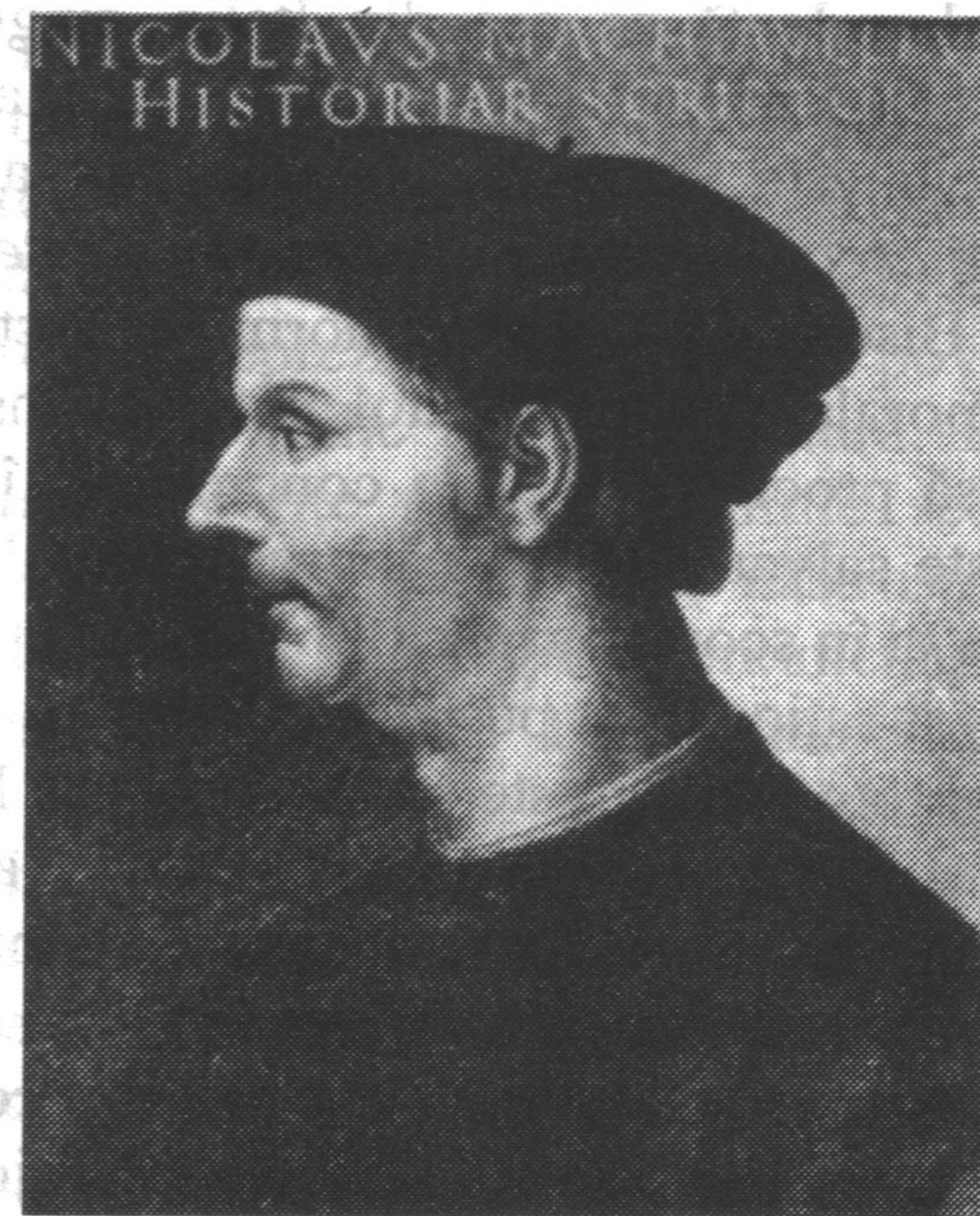
Senzualitatea lui Boccaccio ajunge uneori la forme ce ar putea părea la prima vedere triviale. Important de subliniat însă este faptul că senzualitatea lui Boccaccio nu se naște dintr-un libertinaj, din atitudinea unui om corupt, vulgar, ci dintr-un pasionat instinct al eliberării, vieții, care va deveni caracteristic Renașterii. La Boccaccio, „inspirația amoroasă nu înseamnă complacerea în motivul obscen; aproape niciodată nu găsim aici gustul pentru brutalitatea senzuală, ci interesul său uman de a reda jocul instinctelor și al sentimentelor. Chiar în nuvelele cele mai îndrăznețe, interesul său nu e îndreptat spre materia licențioasă, ci spre un rafinat și malițios joc al inteligenței” (Sapegno). Să menționăm, de asemenea, și numeroasele nuvele în care iubirea e descrisă ca o pasiune nobilă și în care figurile de femei îndrăgostite sunt prezentate cu cea mai profundă admirație (ziua X).

Acesta este adevăratul sens al *Decameronului*: în locul modului de insistentă contemplare a morții, mod atât de difuzat în literatura Evului Mediu, Boccaccio introduce bogatul și puternicul spectacol al vieții; iar în locul acelei atitudini de misticism anihilant pe care îl cultiva Biserica, Boccaccio afirmă atitudinea unui optimism și a unui realism robust, atitudine caracteristică noii mentalități.

Boccaccio redă viața eliberată de constrângerile moralei ascetice, studiază pasiunile omenești nu numai în forma lor spiritualizată, ci și în cea instinctuală, punându-le cu predilecție în contrast cu convențiile unei societăți fie ipocrite, fie naive, în orice caz dezumanizate de rigorile medievale. Astfel, *Decameronul* devine expresia unei ample, puternice, variate, plastice, pitorești, spirituale, dar și incisiv de satirice răzvrătiri împotriva tradițiilor anacronice<sup>1</sup>.

## Machiavelli

Într-o Italie fragmentată în numeroase mici state aflate în continui lupte, devastată de invaziile trupelor străine ca și de ale mercenarilor din interior, aservită intereselor Bisericii sau ale no-



Machiavelli (portret de Bronzino).

bilimii, dar și frământată de acțiunile și interesele burgheziei orășenești, apare, în pragul secolului al XVI-lea, puternica personalitate a scriitorului, istoricului și omului de stat florentin Niccolò Machiavelli (1469–1527).

Autor al celebrei comedii *Mătrăguna*, care satirizează corupția și diferitele manifestări amorale, ignorante și naive, precum și autor

1. *Decameronul* a rămas o operă puțin gustată de oamenii de litere ai timpului – pentru că opera nu se insera în curentul culturii umaniste, clasice, „distinse”; dar ea a rămas cartea de capătăi a societății burgheze din secolele XIV și XV.



al *Istoriei Florenței*, Machiavelli a fost intens preocupat de soarta Italiei. Adrept al ideii unui stat unitar și centralizat, admirator al regimului monarhic național francez, el scrie (în 1513) principala sa operă politică, *Principele* (publicată în 1531)<sup>1</sup>.

După ce în primele 14 capitole (din totalul de 26) analizează diferite tipuri de principate europene, aspecte și nevoi proprii ale unui anumit stat (iar în ultimele 3 discută problemele Italiei timpului, pledând în continuare și pentru înființarea unei armate naționale), în nucleul operei – capitolele 15–24 – Machiavelli își expune cunoscuta-i doctrină politică, schițând imaginea ideală a unui principe absolut de care Italia vremii ar fi avut nevoie.

Scriitorul umanist recunoaște (aducând la tot pasul exemple din istoria romanilor) avantajele unui regim republican, dar crede că într-o epocă de decadentă ca cea din Italia, singura salvare este monarhia absolută, pe care ar fi putut-o realiza la acea dată Cesare Borgia. Machiavelli este un adversar vehement al lumii feudale. Nobilii sunt „niște creaturi odioase, dușmani blestemați ai oricărei ordini civile”, iar Biserica, propagând normele creștine de conduită, susține în fond morala feudală. Statul național însă, statul laic și burghez, trebuie să proclame morala concretizată în dictonul latin: „Suprema lege este salvarea țării”, căci responsabilitatea morală nu rezidă în mijloace, ci în scopul urmărit.

Spirit pozitiv și raționalist, purtător de cuvânt al unei societăți realiste, practice și totodată egoiste până la cinism, Machiavelli cere monarhului absolut să întrunească anumite însușiri absolut necesare: să aibă calități reale, cu toate că și aparențele sunt suficiente unui conducător absolut; să nu inspire neapărat ură, deși e mai bine să fie temut decât iubit; poate să fie blând, dar e mai recomandabil să fie energic până la a fi nemilos; să fie hotărât și curajos, întrebuintând chiar viclenia și violența. Într-un cuvânt, în urmărirea scopului politic suprem – realizarea statului național, unitar, laic – principele trebuia să conducă cu o mână de fier, fără a ceda deloc în fața vreunor scrupule morale ori religioase.

În același timp, Machiavelli, – „primul iacobin italian”, cum îl califica Antonio Gramsci – nu neglijează nici importanța maselor populare rurale, cu sprijinul cărora s-ar fi putut realiza armata și deci apăra statul național. În felul acesta, entuziastul și totodată lucidul patriot Machiavelli, ideolog al unei clase în plină ascensiune, a reflectat în opera sa procesul nașterii conștiinței naționale în Italia.

1. Vd. și *Ist. culturii și civ.*, vol. 9, p. 215–222.

## Drama pastorală. Comedia

În ce privește mișcarea teatrală Italia a fost la începutul Renașterii – nu numai prima, ci și singura țară europeană care avea un teatru cult de prestigiu și o viață teatrală amplu organizată.

Mai întâi, se reia teatrul antic. În cercurile restrânse ale intelectualității culte se reprezintă pe scenă – în limba latină și chiar în greacă – tragediile lui Seneca, Sofocle, Euripide sau comediile lui Plaut și Terențiu. Apoi dramaturgii antici sunt traduși, prelucrați, imitați. N-a rămas nimic important din aceste imitații anemice, decât studierea structurii dramatice clasice, a principiilor și regulilor de compoziție, învățăminte care vor fructifica mai târziu<sup>1</sup>.

Deocamdată însă, contactul cu operele anticilor a determinat apariția unui gen dramatic care timp de două secole se va bucura de un succes extraordinar în mediul aristocratic. Este vorba de drama pastorală, inspirată din idilele lui Theocrit și din eglogele lui Virgiliu. Drama pastorală reprezintă pe scenă o poveste duioasă de dragoste, plasată într-un idilic cadru de natură. Personajele erau păstori melancolici, păstorite grațioase, nimfe seducătoare, fauni răutăcioși, satiri senzuali și, bineînțeles, năstrușnicul zeu Amor. Cadrul, personajele, subiectul, situațiile, sentimentele, totul era convențional, exterior, idealizat, fals. Dar rafinatul public aristocrat savura cu deliciu situațiile erotice, aluziile picante, reminiscentele mitologice și lirismul decorativ al dramei pastorale. Timp de aproape două sute de ani scenele europene de pe lângă diferite Curți au fost invadate de astfel de nimfe și păstori.

În Italia, în numai un secol și jumătate au apărut peste 300 de asemenea drame pastorale. Din toate acestea posteritatea n-a reținut decât una singură, dar o capodoperă, datorată unui poet genial: *Aminta* lui Torquato Tasso.

Subiectul este, firește, convențional. Păstorul Aminta e îndrăgostit de nimfa Silvia, care însă nu răspunde sentimentelor lui, până când acesta, disperat, încearcă să se sinucidă. Scapă însă cu viața și, în fața acestei dovezi, mândra nimfă cedează. Piesa este lipsită de calități propriu-zis dramatice. În schimb suavele și melancolicele versuri ale lui Tasso creează o atmosferă de farmec în care

1. De amintit – în genul pieselor care imită tragedia antică – *Torrismondo*, de T. Tasso. Dar în primul rând *Sofonisba* lui Trissino, prima tragedie din literaturile moderne compusă conform regulilor antice, și care a fost imitată de Corneille, Voltaire și Alfieri.



poetul își proiectează idealul vieții simple, frumoase, sincere și generoase, cu totul opusă egoismului și ipocriziei curților senioriale din Italia. „Veacul de aur” visat de poet exprimă în astfel de versuri idealul unei vieți de liniște și simplitate, dar nu lipsită deloc de plăceri:

„O, mândrul veac de aur,  
Numit astfel, nu pentru că-n adâncuri  
De albi curgea lapte, iar în crânguri  
Mierea curgea, și huma-al său tezaur  
De pârg îl dăruia cu din belșug,  
Nesfârtecându-se tăiș de plug!  
Nu pentru că năpârci, aspizi, balauri  
Nu picurau venin, ori fiindcă norii  
Nu-nvăluiau pământu-n sure suluri,  
Și nu pentru că nu purtau corăbii,  
La alt liman negoț și vârf de săbii;  
Ci pentru că acel boz al minciunii,  
Cărui „Virtute” i-au fost spus nebunii,  
Nu era dreptei firi atotstăpân,  
Nici nu pândeă, când umbrele îngân’,  
Iubiri se-nlănțuind sub luciul lunii,  
Pe pajiști cu crini galbeni și petunii.  
Nu se știa de asprele lui legi,  
De strașnica-i osândă;  
Acele inimi slobode și-ntregi  
Nu ascultau decât povața blândă  
A dreptei firi și sfatu-i înțelept,  
Ce glăsuia că: tot ce te încântă  
E-ngăduit și drept.”

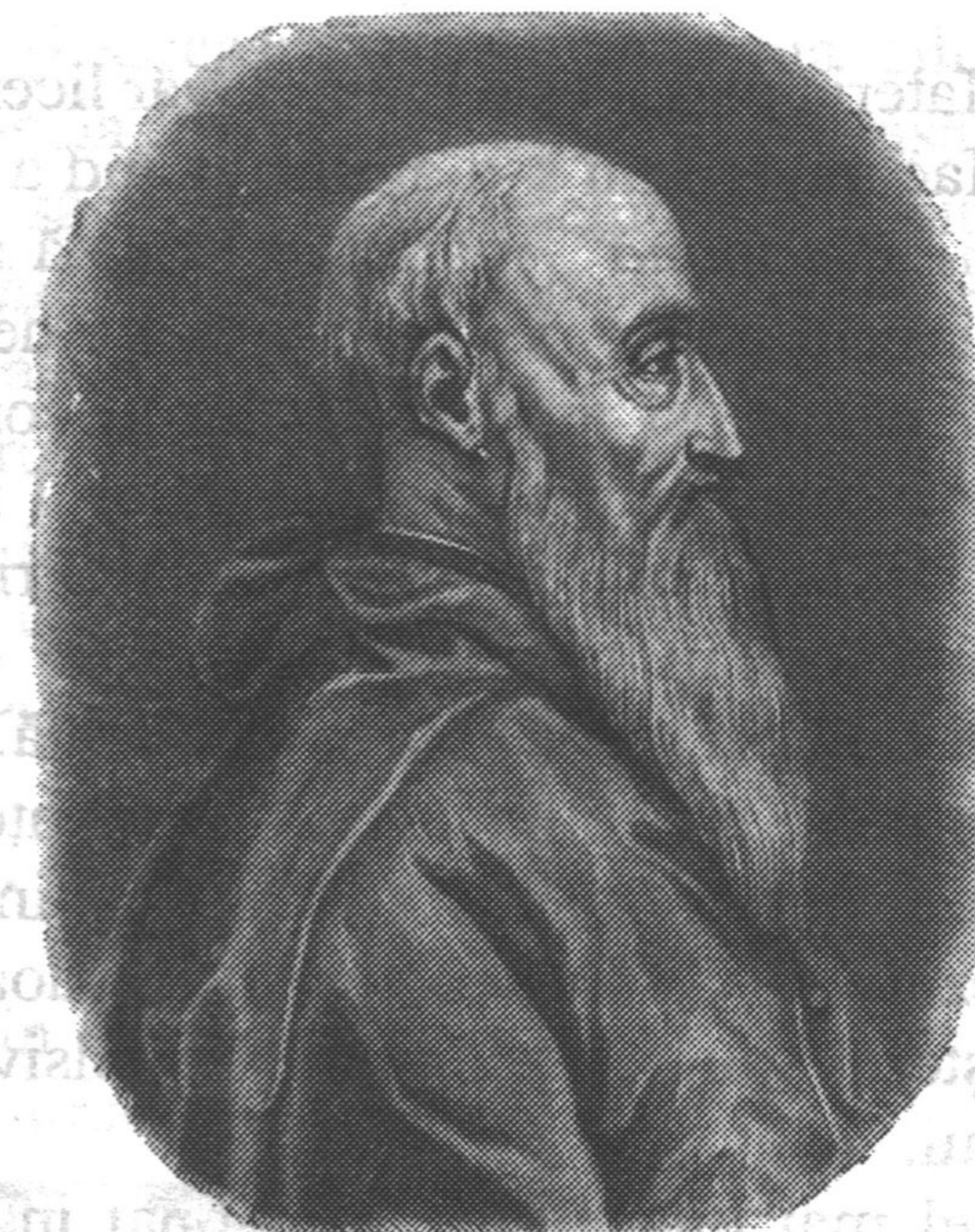
(trad. Romulus Vulpescu)

\*

Marele titlu de glorie însă al teatrului italian din epoca Renașterii este comedia.

Tema acestei comedii este aproape întotdeauna dragostea unor tineri în conflict cu rezistența ostilă a bătrânilor. Ca formă, este în principal o comedie de situații, deși nu sunt excluse nici schițarea unor caractere, nici satira unor moravuri. Primele comedii originale și de valoare ale teatrului italian sunt opera cunoscutului poet Ludovico Ariosto<sup>1</sup>. Dar capodopera genului, care și azi, după trei

1. *Cassaria*, *Lena*, *Il Negromante*, *I Suppositi*. – Mare succes a cunoscut *Calandria*, de Bibbiena (B. Dovizi), – mai ales pentru scenele sale aproape-obscene. Remarcabile sunt comediiile lui P. Aretino – *Curtezana* și *Ipocritul*.



Pietro Bembo  
(portret atribuit  
lui Tizian).

sute de ani, se joacă pe scenele teatrelor din toate țările este *Mătrăguna* lui Niccolò Machiavelli<sup>1</sup>.

În aparență piesa este o comedie de situații, – și totodată de caractere, – aproape o farsă. Găsim în *Mătrăguna* acea intrigă complicată și uneori neverosimilă, preferată de autorii de comedii ai secolului al XVI-lea. Dar ceea ce face din *Mătrăguna* o capodoperă sunt caracterele personajelor smulse din societatea Florenței epocii și profundul adevăr cu care sunt zugrăvite moravurile acestei societăți. Lascivitatea subiectului – pe care papa Pius X și cardinalii săi o apreciau sincer – nu micșorează virulența satirei implicate.

Bătrânul Meser Nicia, căsătorit cu tânăra și frumoasa Lucrezia, își dorește zadărnice un copil. Callimaco, un tânăr îndrăgostit de Lucrezia, reușește cu ajutorul intrigantului Ligurio să-i fie prezentat lui Nicia drept un medic vestit care ar putea, cu marea-i pricepere doftoricească, s-o ajute pe Lucrezia să facă un copil. Pentru aceasta, donna Lucrezia va trebui să bea o doctorie pregătită cu suc de mătrăgună, apoi să doarmă o noapte cu un necunoscut care să tragă în el otrava băuturii. Naivul Meser Nicia e cu atât mai încântat cu cât a găsit și pe cel ce se va „sacrifica” să petreacă o noapte cu donna Lucrezia și care, bineînțeles, e tocmai Callimaco. „Virtuoasa” soție este convinsă mai întâi de însăși mama sa, precum și de călugărul Timoteo, după ce acesta a primit o pungă cu galbeni. După noaptea de „tratament medical”, donna Lucrezia va rămâne însărcinată, spre marea fericire a lui Meser Nicia, care în sfârșit va fi tată; dar și a celor doi tineri care își vor continua de acum înainte legăturile lor amoroase.

1. Considerată de Voltaire superioară comediiilor lui Aristofan – și egalată numai de Molière.



Materia piesei este într-adevăr licențioasă, și de un umor copios, dar Machiavelli nu s-a amuzat când a scris-o: „*Râd, dar râsul meu nu vine din inimă*“, mărturisise odată autorul. De fapt, comedia lui Machiavelli aduce pe scenă o lume de ipocriți și vicleni, paraziți și proști, răutăcioși amoral, o lume coruptă și stăpânită de dorințe josnice. Prin fiecare personaj autorul ridiculizează o întreagă categorie de oameni din vremea sa. Prin Messer Nicia, pedanteria, aroganța și naivitatea savantului de cabinet, izolat de oameni și dezobișnuit să privească viața reală. Prin Ligurio, amoralitatea, cinismul dar și istețimea celui care înțelege că într-o astfel de lume oamenii pot fi manevrați prin patimile și slăbiciunile lor. Prin Lucrezia și Callimaco, virtutea doar de suprafață a femeilor Renașterii, sau senzualitatea, impulsivitatea și superficialitatea tinereții.

Cel mai bine reliefat personaj însă este fratele Timoteo, călugărul lipsit de o vocație religioasă, un monstru al ipocriziei, lacom după bani, lipsit de cinste și conștiință, simbol al venalității oamenilor Bisericii. Iată-l vorbindu-și fără scrupule, în timp ce-și joacă în palmă galbenii primiți spre a o corupe pe donna Lucrezia:

„*Adevărul e că m-au prins cu momeala lor, dar nu-i vorbă m-au prins cu folos... Messer Nicia și Callimaco sunt bogați și, cu mijloace diferite, voi ști să trag foloase de pe urma fiecăruia. E bine ca povestea asta să rămână în taină, căci ne interesează pe toți deopotrivă. Fie ce-o fi, eu n-am de ce să mă căiesc...*“

Iată de ce *Mătrăguna* ocupă în istoria teatrului locul exact opus teatrului medieval: pietatea „miracolelor“ și „misteriilor“ s-a transformat acum în șarlatania călugărului care știe cu sofisticăria lui să justifice orice act de imoralitate:

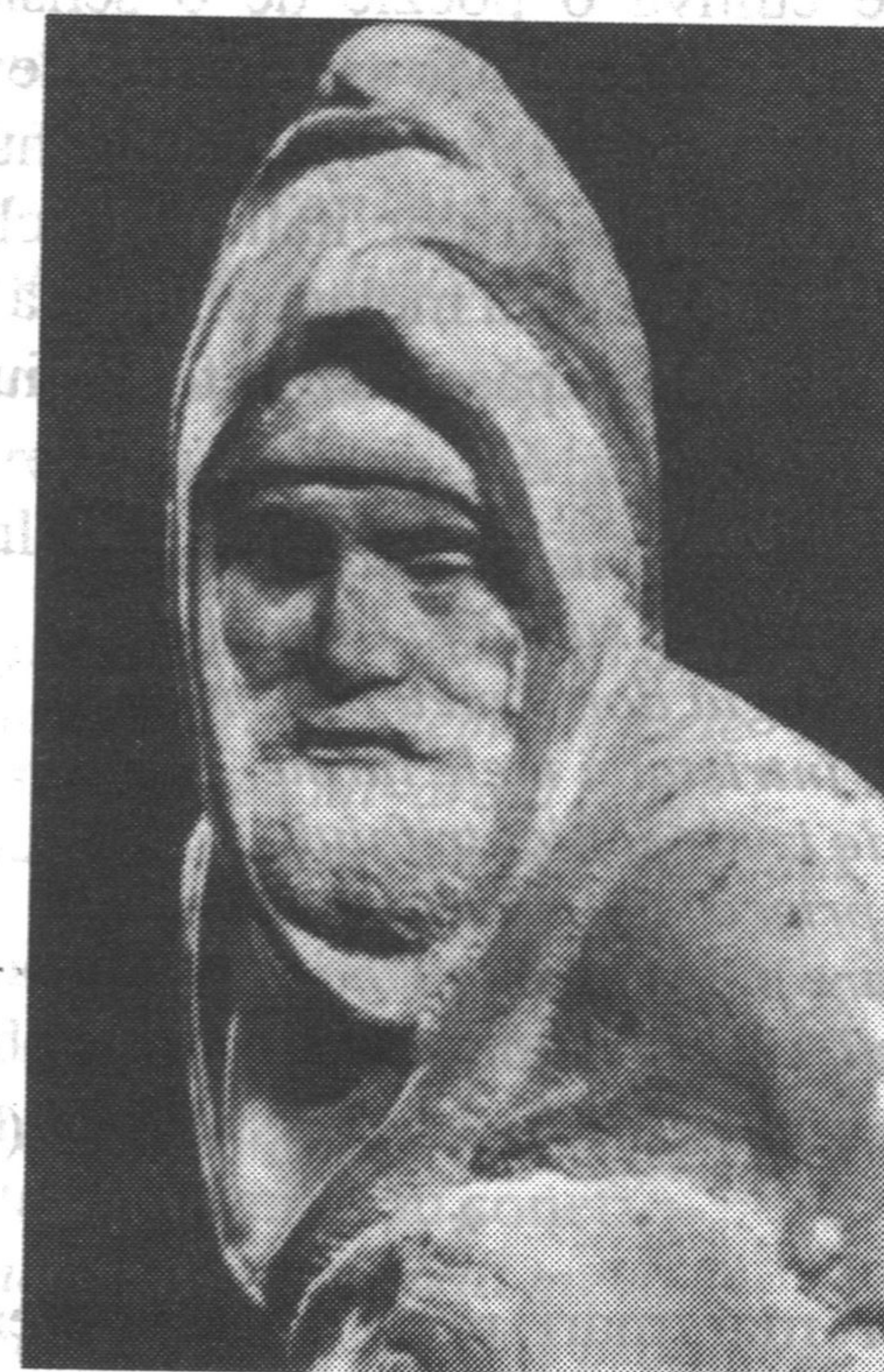
„*În privința conștiinței trebuie să aveți în vedere faptul că unde este un bine sigur, este un rău nesigur și nu trebuie să renunți niciodată la bine de frica răului. Aici, este un bine sigur: acela că veți rămâne însărcinată și că astfel veți câștiga un suflet pentru bunul Dumnezeu. Răul nesigur este acela că omul care se va culca cu dumneavoastră după ce ați luat medicamentul trebuie să moară, dar sunt și dintre aceia care nu mor. Credința că actul în sine ar fi un păcat, este o poveste, căci voința este aceea care păcătuiește, iar nu trupul. În afară de asta, în orice cauze trebuie urmărit scopul faptelor. Iar scopul dumneavoastră este de a vă câștiga un loc în paradis și de a vă mulțumi soțul. Biblia spune că fiicele lui Loth, crezând că au rămas singure pe lume, au trăit cu tatăl lor; și pentru că intenția lor era bună, ele n-au păcătuit...*“

Cu asemenea luciditate și sarcasm a privit Machiavelli lumea monahală, clericală și burghezia vremii lui. Umorul lui însă, oricât ar fi de volubil, nu izbuteste să ascundă amărăciunea și pesimismul ilustrului autor al *Principelui*, în această cea mai reprezentativă operă a teatrului Renașterii italiene.

Realismul, satira și umorul acestui teatru nu se vor limita însă la opera lui Machiavelli, ci vor continua, într-o formă cu totul diferită, într-un alt gen de teatru, de o importanță excepțională pentru întreaga mișcare teatrală europeană: în „*commedia dell'arte*“<sup>1</sup>.

## Poezia. Michelangelo

Poezia lirică italiană din perioada Renașterii mature este o desăvârșită ilustrare a ideilor umaniste.



Michelangelo – autoportret  
(detaliu din grupul „Pietă“, domul din Florența).

Unul din cele mai strălucite și mai reprezentative centre literare ale vremii este Curtea familiei Medici din Florența. O figură caracteristică pentru idealurile exprimate de această poezie este **Lorenzo dei Medici** (1448–1492). Om politic deosebit de dotat, foarte

1. Vezi *infra*, secțiunea „Teatrul“.



ambitios, mare senior, prețuind din plin și plăcerile ușoare, el a fost și un poet talentat. Înzestrat cu o frumoasă cultură umanistă a scris poezii în care abundă elemente de mitologie, altele pline de seva unei inspirații populare, în general dominate de îndemnul bucuriei de viață, al trăirii din plin a tuturor plăcerilor. Cea mai cunoscută culegere a sa de poezii, *Cântece de carnaval*, conține și foarte caracteristica (pentru autor și pentru operă) poezie *Triumful lui Bachus și al Arianei*, care începe cu binecunoscutele versuri:

„Ce frumoasă-i tinerețea  
Și ce repede apune!  
Fiți voioși, lăsați tristețea,  
Măine ce-o fi, nu știm spune.“

La Curtea lui Lorenzo trăia și **Angelo Poliziano** (1454–1494), erudit umanist, care cultivă o poezie de o sensibilitate acută, cu multe reminiscențe mitologice, dar și cântece de dans („balade“). Opera sa principală, *Povestirea lui Orfeu*, în genul pastoralei mult apreciat în mediul rafinat al curților italiene, include scene de un lirism delicat, umbrite de o ușoară melancolie, – ca în acest fragment în care păstorul se plânge de nepăsarea nimfei lui iubite:

„Ascultă-mi, codrule, amarele cuvinte  
La care nimfa mea nu vrea să ia aminte!  
Frumoasa nimfă-i surdă la cimpoiul  
Cu care-i tângui dorul meu pe urme;  
De-aceea, întristatei mele turme  
Nici apa de izvor și nici trifoiul  
Nu-i mai priesc, și-o-nveninează roiul  
Durerii care pe păstor îl prinde.  
Ascultă-mi, codrule, amarele cuvinte.“

(Trad. Ion Frunzetti)

\*

În rândul celor mai mari poeți ai Renașterii se situează și **Michelangelo** (1475–1564), care a scris versuri de-a lungul întregii sale vieți – sonete și madrigale – fără să le publice. Geniul giganticului artist („pe care numai Dumnezeu l-a putut întrece“ – spunea Rilke), cu viziunea și forța sa dantescă, cu sufletul său atât de zbuciumat, și-a scris în dramatica singurătate a chinuitei sale vieți cele peste 300 de poezii ca pe o continuă și cu neputință de reținut mărturisire sinceră; de la revolta în fața spectacolului Curiei papale corupte:



Luigi Pulci (după un portret de Filippino Lippi).

*Se toarnă din potire coifuri, spade,  
iar sângele lui Christ se vinde – ciuturi!  
Nu spini și cruce vezi, ci săbii, scuturi:  
răbdarea, însuși lui Iisus, îi scade...*

— și până la concepția sa, esențialmente platonice, despre viață și iubire, despre credință și frumos. Marile teme ale poeziei lui sunt, mai întâi, frumosul și iubirea (dedicată Victoriei Colonna):

*Din leagăn frumusețea i-a fost dată  
drept pildă de urmat chemării mele  
și-n artă numai ea mi-arată țelul.  
Cei ce n-o cred n-au strop de judecată.*

Frumusețea morală este oglinda divinității în om; iar iubirea – dorința și putința de a te înălța la cerul virtuții. Celelalte mari teme – sentimentul morții, idolatrizarea artei și fervoarea credinței în Dumnezeu, sunt ilustrate în ultimul său sonet:

*Ajuns-au anii, cursul vieții mele,  
fragilă barcă-n larg pe mări profunde,  
în portul nostru-al tuturor, pe unde  
dăm seamă toți de bune și de rele.  
Azi știu c-a fost sortită să mă-nșele  
văpaia închipuirilor fecunde  
ce-n însăși fantezia mea se-ascunde;  
căci idol mi-am făcut din artă. Stele,  
doruri și vise, – ce-o s-ajungă toate  
acum când două morți îmi stau în față?*



Una m-a prins, cealaltă stă s-apuce.  
Nici dalta nici penelul nu mai poate  
S-aline trupul meu, cuprins în brață  
de Cel ce ni le-a-ntins murind pe cruce.

(Trad. de Eta Boeriu și C. D. Zeletin).

### Poema eroi-comică

Inspirată din vechile legende eroice franceze difuzate de-a lungul veacurilor prin intermediul cântăreților ambulanți, poema eroi-comică a fost cultivată în special la Curtea ducelui din Ferrara. Evident că, în noile condiții ale vieții Renașterii și potrivit concepțiilor acesteia, materia eroică medievală – în Italia, unde orânduirea feudală a fost de scurtă durată și unde instituția cavaleriei a fost slab reprezentată – nu putea să fie prelucrată acum decât în lumina ironiei, incluzând totodată gusturi și idei burgheze, sau aluzii la fapte și persoane din vremea Renașterii. În genul extrem de popular al parodiei romanelor cavaleriești medievale un enorm succes au avut poemele burlești ale lui **Teofilo Folengo** (1496–1544) – semnate *Merlino Coccaio* – într-o limbă „macaronică” – jargon al unor personaje grosolane și ignorante (poemul *Baldus*, etc.).

Astfel, **Luigi Pulci** (1432–1484) scrie poemul amplu, intitulat *Uriașul Morgante*, parodie a cântecelor de vitejie franceze, reflectând mentalitatea societăți cultivate florentine, exprimând încrederea în calitățile naturale ale omului, ironizând instituțiile și moravurile feudalo-aristocratice și ridiculizând cu o vervă explozivă misticismul religios. Pulci este cel mai popular poet al epocii și scriitorul care manifestă cea mai mare independență în gândire dintre contemporanii lui. Poemul său eroi-comic este în cea mai mare măsură inspirat din materia populară, scris fiind în limba vorbită a poporului și cu un umor care nu evită tonul vulgar:

„Să-ți spun drept:  
Nu cred mai mult în negru ca-n albastru,  
Dar cred într-un clapon rasol sau fript,  
Și cred, din când în când, și-n unt și-n slană.  
Mai cred în bere și, când am, în vinuri;  
În cele vechi mai mult decât în must.  
Vezi, asta e: în vin cred eu din toate,  
Și cred că mântuirea prin el vine!”

(Trad. Ion Frunzetti)



Boiardo (portret, sec. XV).

Spre deosebire de Pulci, care se inspiră dintr-o sursă populară, contele **Matteo Maria Boiardo** (1440–94) își scrie poema intitulată *Orlando îndrăgostit*, sub influența culturii sale vaste umaniste. Influențat și de romanele curtene, el va insista mai ales asupra sentimentelor erotice ale eroului și asupra mediului curtean, în cadru, costume, episoade și maniere, în locul gravității vechii legende eroice preferând suplețea ironiei. Rămas neterminat, poemul va fi continuat – deși în alt spirit – de Ariosto<sup>1</sup>.

### Ludovico Ariosto

Capodopera lui **Ludovico Ariosto** (1474–1533) duce genul poemei cavaleriești până la limita de artă a perfecțiunii. *Orlando furiosul* este epopeea cavalerismului așa cum apare interpretat într-o societate curteană în care ideile umaniste îmbrăcaseră haina gusturilor aristocratice.

Orlando este cavalerul curtean care participă la războiul dintre creștini și sarazini. Se îndrăgostește de păgâna Angelica, dar, când află că aceasta este îndrăgostită de un soldat, Orlando își pierde mințile. Nebunia sa ia forma furiei – de unde și titlul poemului:

1. Boiardo este cel mai pur, mai delicat poet erotic al sec. XV italian; *Canzonierul* său (în care tema unică este iubirea) îl are ca model pe Petrarca – marele cod poetic al secolelor XV–XVI.



„Cu sabia-n stânci lovi și pân'la cer  
Săriră-n zbor scânteii și pietre sparte.  
Și vai de orice trunchi de fag sau cer  
Din cari ibovnicii-și făcură-o carte!  
De adăpostul lor la vânt și ger  
Nici turme, nici păstori n-or avea parte,  
Și limpedea pâraului oglindă  
Mânia fu destul să i-o aprindă.”

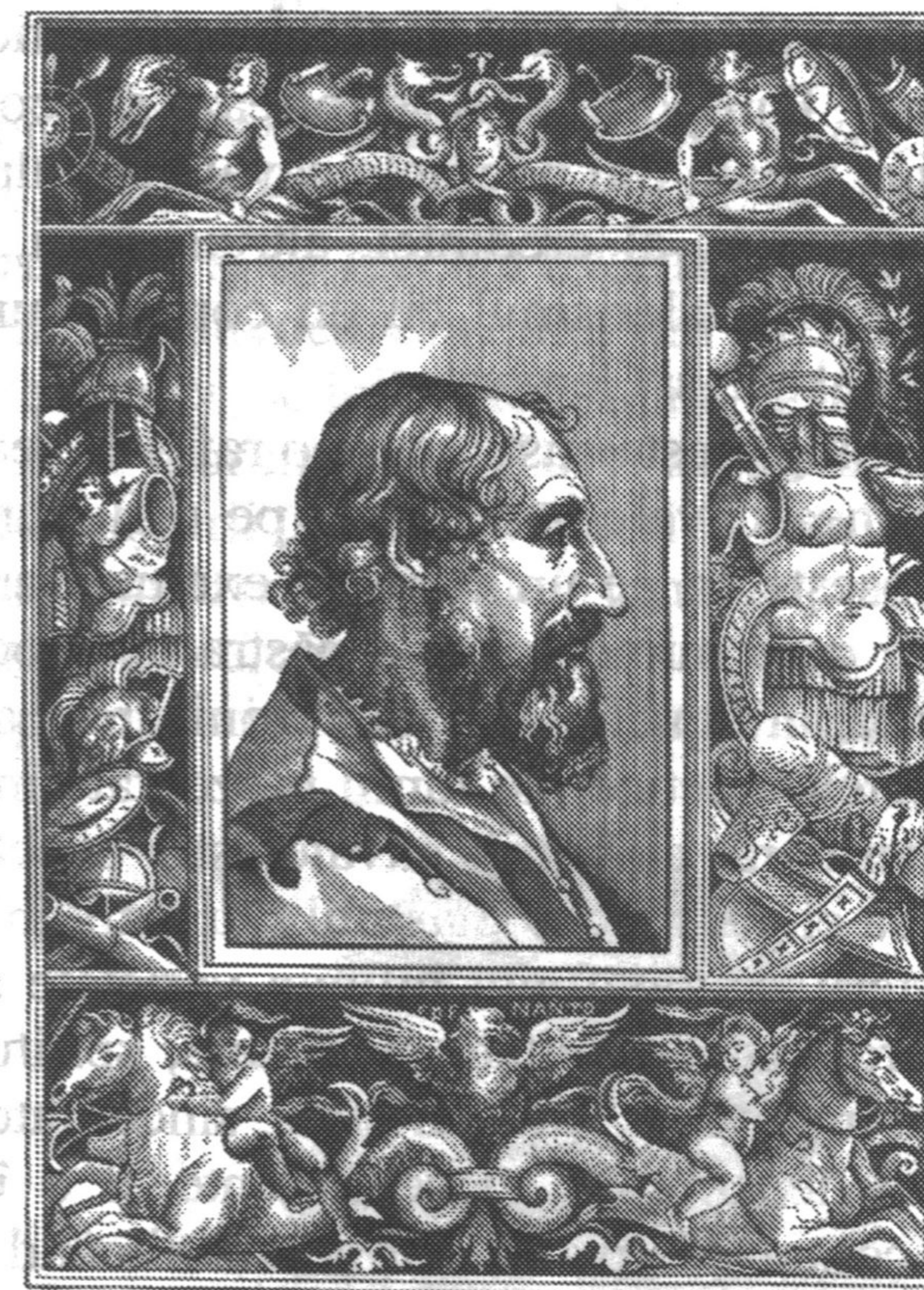
Cavalerul Astolfo, călare pe un cal înaripat, face o călătorie în lună, loc unde se află toate lucrurile pierdute de pe Pământ: lacrimile și suspinele amantilor, planurile și dorințele vane, darurile făcute prinților pentru a obține ceva în schimb, adulările și versurile curtenilor, iubirile zadarnice, precum și o mulțime de cupe conținând mințile pierdute de diferite categorii de oameni, de îndrăgostiți, de filosofi, de cei care-și fac iluzii în grațiile prinților, de magi, artiști, sofști, astrologi sau poeți. Într-una din aceste cupe Astolfo găsește mințile pierdute ale lui Orlando. I le aduce pe pământ, Orlando se vindecă și începe asediul păgânilor. Câștigă lupta cu ajutorul divinității, care transformă pietrele în cai și frunzele în corăbii de luptă.

Acesta este subiectul poemului. Alături de linia principală a acțiunii găsim îndelung tratată povestea dragostei dintre un cavaler mahomedan și o creștină amazoană, cavalerul terminând prin a se creștina. Dar sunt nenumărate episoadele secundare ce dau o infinită varietate epică poemului.

Poemul ilustrează atât prin formă, cât și prin subiect, sau idei, rafinamentul culturii din epoca Renașterii italiene mature, cultul frumosului, hedonismul și senzualitatea acestei societăți de curte în mijlocul căreia a trăit poetul. Fără accente deocamdată de tristețe, asemenea tonuri vor apărea însă în curând în poezia italiană, în cadrul crizei ideologice a umanismului, criză provocată de reacțiunea Contrareforme.

Atât felul de tratare a temei, cât și ideile și stilul poemului sunt caracteristice pentru fizionomia acestei culturi.

Tema poemului este o temă tradițională. În general epopeile Renașterii au fost influențate și de operele Evului Mediu, de *chansons de geste*, cât și de romanele de curte; această influență a fost combinată cu o influență homerică și în special cu a lui Virgiliu, care continuă să se bucure de un prestigiu imens. Importanța elementului religios însă în cuprinsul acestor poeme scade. Însăși tema luptei dintre lumea creștină și cea păgână nu are pentru Ariosto



Ariosto (desen de Tizian, 1532).

acea însemnătate principală și ideologică pe care o va căpăta poemul lui Tasso, *Ierusalimul eliberat*.

Caracterul stilistic de bază al poemului îl formează ironia. În poemul său, pe care Ariosto îl continuă acum în alt spirit, Boiardo adoptase și el o ușoară atitudine ironică. Dar Ariosto merge mai departe. El își însușește în mod consecvent comportarea ironică față de fantastica lume a aventurii și idealurilor cavalești. Conștiința critică a poetului umanist, eliberat de superstiții și prejudecăți, ironizează materialul Evului Mediu prelucrat în poemul său. Ariosto face impresia că se joacă într-un mod foarte degajat cu acest material și aceasta o arată prin repetate observații critice, glume, ironii etc... Vorbind despre lucrurile supranaturale el le materializează în mod ostentativ, arătând prin aceasta absurditatea lor. În mai multe pasaje (vizita lui Astolfo în lumea de dincolo, pedepsirea frumoaselor care rămân indiferente la pasiuni, Astolfo care în paradisul imaterial se hrănește) Ariosto pare că îl parodiază pe Dante și concepția medievală.

În vivacitatea ironiei cu care este tratat trecutul identificăm trăsătura caracteristică de gândire și de stil a poemului. Dar cu tot



scepticismul și cu ironia sa de om al Renașterii, Ariosto nu ridiculizează cavalerismul. Dimpotrivă, el se forțează să scoată în evidență momentele pozitive ideale din poemele cavalerismului, cultul sentimentelor înalte omenești, al credinței, altruismului, vitejiei și nobleței. El înzestrează cavalerismul cu un conținut uman ideal, așa cum o va face în felul său și Cervantes.

Acest fond ideologic este susținut de o rafinată realizare poetică. Ariosto admiră lumea cavalerismului ca pe o ficțiune artistică, iar miraculosul îl folosește ca pe un element exclusiv artistic, lipsit de forța veracității pe care miraculosul o păstra în epoca naivului Ev Mediu. Poetul nu cântă faptele în modul cronicăresc al unui cântăreț medieval, ci aspectele poetice ale lumii prezentate în materialitatea lor, eleganța exterioară a lumii cavalești, spectaculosul, frumusețea, strălucirea ei, iar nu entuziasmul său războinic, eroic.

Poetul Renașterii prezintă aici infinita varietate a naturii omenești: eroism și aroganță, fidelitate și trădare, spiritualitate și senzualitate, puritatea imaculată și viciul cinic, sinceritatea și minciuna. Și toată varietatea de atitudini și sentimente el o învâluie într-o lucidă seninătate contemplativă. Chiar și atunci când scena este pur imaginară, când aspectul exterior este neverosimil, iar faptele au un caracter fantezist, personajele poemului sunt oameni vii, reali prin manifestările și sentimentele lor. Iată-l de pildă pe Orlando, lamentându-se:

*„Nu eu, nu eu plâng astfel; pare-mi-se  
Că-acel ce fu Orlando-i sub pământ.  
Iubita nestatornică-l ucise  
Și, înșelându-l, îl vâră-n mormânt.  
Eu sunt doar duhul celui ce-o iubise  
Și rățăcesc prin iad acum, plângând.  
Să fie tuturora, deci, de știre  
Să nu-și pună nădejdele-n iubire!”*

(Trad. Ion Frunzetti)

La această varietate de teme și atitudini se adaugă varietatea tonului: de amploare epică sau de finețe lirică, de calm idilic sau de impetuositate pasională, de arguție comică și satiră, sau de ironie acidă; apoi, marea varietate de caractere a personajelor și a stărilor sufletești, schițate cu multă finețe psihologică. Numeroase trăsături ale acestui poem se vor regăsi în *Fecioara din Orléans* (Voltaire), *Oberon* (Wieland), *Don Juan* (Byron) sau în *Ruslan și Ludmila* (Pușkin).

## Torquato Tasso

Un moment critic al culturii Renașterii se declanșează în a doua jumătate a sec. XVI. Reacțiunea feudală este dublată de reacțiunea catolică (determinată și de recenta mișcare de reformă a lui Luther), în cadrul căreia se convocă Conciliul din Trento, ia naștere ordinul călugăresc al iezuiților, se întărește tribunalul Inchiziției și se publică primul Index al cărților interzise. Toate aceste împrejurări determină o criză în sânul mișcării umaniste. Biserica catolică reîncepe în acest timp ofensiva împotriva spiritului umanist, a criticismului și a spiritului științific de cercetare.

Poetul reprezentativ al acestei epoci este **Torquato Tasso** (1544-1595)<sup>1</sup>.



Torquato Tasso (portret de Allori, c. 1575).

Temperament nervos și excesiv de impresionabil, la Tasso se observă o chinuitoare luptă între dispozițiile sale naturale epicuriene și religiozitatea sa, poetul fiind obsedat să nu cadă în erezie și să devină jertfa Inchiziției. În același timp poetul a trebuit să îndure umilirea vieții de curte, viață contrară idealului său de libertate și independență. Toate aceste cauze au zdruncinat nervii lui Tasso, trezindu-i mania persecuției și ducându-l la nebunie, - o stare nervoasă care, cu intermitențe de luciditate, a durat douăzeci de ani.

1. Vezi T. Tasso, *Ierusalimul liberat* (trad. Aurel Covaci, Prefață de Ovidiu Drimba, pag. V-XLVI), 1969.



Poet al curții din Ferrara, Tasso a scris poezii caracterizate prin senzualitate, sinceritatea tonului și eleganța expresiei, drama pastorală *Aminta*, *Dialoguri filozofico-morale*, poemul cavaleresc (care l-a făcut celebru la vârsta de 19 ani) *Rinaldo*, și în primul rând epopeea *Ierusalimului eliberat*. Subiectul operei (care căpăta puternice rezonanțe de actualitate, când, după bătălia de la Mohacs, expansiunea turcească ajunsese în centrul Europei, iar piratii mahomedani jefuiau coastele Italiei) se desfășoară pe fondul istoric al primei cruciade conduse de Godefroi de Bouillon.

Cruciații ajung sub zidurile Ierusalimului. Dintre ei se disting prin vitejie mai ales cavalerii Rolando și Tancredo, iar dintre sarazini, Argante și viteaza luptătoare Clorinda, de care se va îndrăgosti Tancredo. În urma unui conflict, Rinaldo părăsește tabăra. Frumoasa sarazină Armida, trimisă anume în tabăra cruciaților, izbutește să cucerească cu farmecele ei mai mulți cavaleri, pe care apoi îi ține închiși în castelul său fermecat – printre aceștia ajungând și Tancredo – și pe care îi va elibera Rinaldo. Goffredo de Bouillon asediază cetatea, dar Argante și Clorinda dau foc mașinilor de război ale cruciaților. Tancredo luptă în duel cu iubita sa Clorinda, pe care o va recunoaște numai după ce a rănit-o mortal. Rinaldo – ajuns și el sub puterea farmecelor Clorindei – reușește să scape, venind în ajutorul cruciaților. Începe asaltul cetății, Goffredo îl ucide pe Argante, este și el rănit și îngrijit de duioasa sarazină Herminia care-l iubește; în fine musulmanii sunt învinși și Ierusalimul este cucerit, eliberat.

Intenția lui Tasso a fost să scrie un poem eroic, o epopee care lipsea literaturii italiene. Ariosto scrisese un poem eroi-comic, cu fantezie, cu ironie și într-o compoziție capricioasă. Tasso însă își alege un subiect grav și o acțiune serioasă, elimină cavalerii rătăcitori și spiritul de aventură, aduce caractere nobile, suprimă elementele brutale, comice sau vulgare, urmărind în schimb unitatea compozițională, seriozitatea dezăvârșită a tratării, spiritul eroic și religios, verosimilitatea și naturalețea, construcția coerentă și logică – și tonul solemn care convenea epopeii:

„Cânt sfinte arme, cânt pe Căpitanul

Liberator al Sfântului Mormânt;

Îl cânt pe cel care-a-nfruntat Coranul,

Pe cel ce-a pătimit luptând îl cânt,

Că-n darn Infernul asmuți noianul

De neamuri de pe-al Asiei pământ,

Căci neînduplecat, sub cruce, iarăși

I-a strâns pe rătăciții lui tovarăși.“

Religiozitatea poemului lui Tasso rămâne însă pur formală,



Vittoria Colonna (de Girolamo Muziano, c. 1550).

exterioară, convențională. Elementele religioase, oricât ar fi de numeroase, au doar o funcție decorativă – la fel ca și elementele mitologice sau cele miraculos-fantastice. Spiritul poetului era alimentat cu o substanțială cultură clasică, iar reminiscențele din *Iliada* și din *Eneida* sunt frecvente. Pe lângă aceasta, este vizibilă influența lirismului lui Petrarca și este vie aici amintirea unor personaje și episoade din *Orlando furios* al lui Ariosto (Armida o amintește pe Angelica, Clorinda pe Brandamante, etc.).

Materia capodoperei lui Tasso este compozită: istorică dar și legendară, realistă dar și fantastică, creștină dar și păgână, clasică dar și cavaleriească, eroică dar și sentimentală. Iar natura n-a mai fost cântată – după Dante – de nici un alt poet italian într-un fel atât de fermecător:

„Din pântecul vârtos al gliei-mame

Se împânzise noaptea cea obscură,

Purtând în jurul capului maramă

Cu tiv de prețioasă rouă pură.

Și, scuturându-și umede năframe,

Pe câmpuri flori și ierburi mari crescură.

Bătând din aripe, zefiri ușori

În somn îi mângăiau pe muritori...” (XIV, 1)

Ceea ce este însă esențial este faptul că, deși are forma poemului epic, *Ierusalimul eliberat* nu se remarcă prin calități epice. Tasso nu are o preferință pentru aventura în sine, scenele de bătălie pe care el le descrie nu-l impresionează pe cititor, personajele sunt mai puțin



firi eroice, voluntare, cât mai mult caractere idealiste, interiorizate, visătoare, lirice, devenind adeseori proiecții ale stărilor subiective ale poetului însuși.

În locul fanteziei poetice, a viziunii feerice sau a înclinației spre ironie a lui Ariosto, Tasso manifestă o sensibilitate extrem de acută. Tasso nu are relativa obiectivitate și impersonalitate necesare și caracteristice creatorului epic. Este în schimb extrem de sensibil la suferințele și slăbiciunile inimii omenești, la nostalgii, neliniști, amintiri, melancolii, îndoieli, tristeți nelămurite, visuri neîmplinite, dorințe nemărturisite. Și, îndeosebi, este poetul iubirii pasionale, voluptoase, creatorul unor eroine ca Armida, Herminia, Clorinda, a căror forță artistică este dată tocmai de slăbiciunea lor, de pasionalitatea și o ușoară melancolie cu care se dăruiesc iubirii – asemenea Herminiei, care:

*Adesea când, sub arșitele verii,  
Dormeau la umbră blânde mioare  
Umplea c-un nume dafinii și cerii  
Scriind pe ei iubirea-i arzătoare  
Și – negrăită – volbura durerii,  
Și, recitind apoi cu-nfioare  
Ce mâna ei săpase cu migală,  
Dădea în ochii-i lacrima năvală... (VII, 19)*

(Trad. Aurel Covaci)

Nici mediul sau epoca – sceptică, critică, superficială – nici temperamentul poetului nu ofereau premisele necesare unei viguroase creații epice, unei adevărate „epopei”. În schimb capodopera lui Tasso a adus o inspirație elegiacă și idilică, o deosebită gingășie în exprimarea celor mai intime stări sentimentale, o aspirație tulbure și neliniștită a unui suflet zbatându-se contra adversităților vieții, un fascinant simț al peisajului nocturn, o mare putere sugestivă a cuvântului și a atmosferei: acestea sunt notele moderne pe care le aduce lirismul *Ierusalimului liberat*. „Sub aparențele prețioase ale poemului eroic, poemul este o intensă lume interioară, lirică sau subiectivă, elegiac-idilică în părțile ei esențiale, ecou al dorurilor, al extazelor și al plânsului plin de jale ale unui suflet nobil, contemplativ și muzical” (De Sanctis)<sup>1</sup>.

1. Alte opere: *Aminta*, *Rinaldo*, *Il Re Torrismondo*, *Rime*, *Gerusalemme conquistata*, *Discorsi del poema eroico*.

## Literatura franceză în epoca Renașterii

### Împrejurări istorice și particularități culturale

Umanismul francez capătă o mare dezvoltare în primul rând prin avântul studiilor filologice (Budé, Dolet, H. și R. Estienne, Amyot, etc.). Studiile umaniste vor fi îmbrățișate cu precădere de tineri nobili cu vederi libere și înaintate (pozițiile umanismului popular vor fi reprezentate doar prin Rabelais), ceea ce va imprima umanismului francez un anumit caracter de izolare față de problemele sociale grave și față de interesele sau concepțiile burgheze și populare.

Expedițiile militare franceze în Italia, începute încă de pe la sfârșitul secolului anterior, raporturile culturale intense dintre cele două țări, stabilite atât pe aceste căi cât și pe cele comerciale sau ale călătoriilor de studii, largesc mult orizontul cultural și sporesc influența Italiei. În primii douăzeci de ani ai domniei sale, Francisc I, sfătuit mai ales de sora sa Margareta de Navarra, una din cele mai culte femei ale Renașterii, sprijină mișcarea umanistă. Un oraș ca Lyonul devine centrul tipografic european, se traduc operele anticilor latini și greci, iar prin fondarea Colegiului Franței, institut de învățământ superior în care se predau disciplinele umaniste pe baze laice, critice, filologice, citadela scolasticii, a obscurantismului și intoleranței, care era Sorbona, primește o grea lovitură.

Primele trei decenii ale secolului au însemnat o epocă în care regele se manifestă ca un protector al culturii și binevoitor chiar și față de protestanți. Apoi, din 1534, când mișcarea protestantă ia forme mai hotărâte, fapt care se va reflecta și în literatura vremii, regele își va schimba radical atitudinea (determinat și de considerente de politică externă) și întreaga viață culturală a Franței va suferi o influență negativă, agravată în a doua jumătate a veacului de războaiele civile, zise „religioase”.



## Proza: Fr. Rabelais

Singurul umanist francez de seamă exprimând poziții de gândire populare este în același timp și cel mai reprezentativ scriitor al Renașterii franceze – **François Rabelais** (1495–1553).

Fiu al unui intelectual (avocat), Rabelais este destinat de familia sa vieții călugărești, deși era omul cel mai lipsit de vocație religioasă. Rămâne însă un timp în mănăstire (și, cel puțin formal, va rămâne toată viața călugăr), pentru că această viață îi da posibilitatea studiului. Și Rabelais studiază temeinic latina și (ceea ce era încă o raritate) greaca; autorii săi preferați fiind Plutarh, Lucian, Pliniu, iar dintre moderni, Erasm. Trecând prin universitățile mari ale Franței, studiază dreptul și se dedică în mod special studiului și practicii medicinei, fiind un timp medicul principalului spital din Lyon.

Medic personal și secretar al unui distins umanist, cardinalul Du Bellay și renumit diplomat, apoi al guvernatorului francez în Piemont, Rabelais face câteva călătorii mai îndelungate în Italia. Prieten apropiat cu cei mai îndrăzneți gânditori și scriitori ai Franței timpului, apărât în fața furiei teologilor de către înalții săi protectori, condamnat în patru rânduri de Sorbona pentru cărțile sale și punându-și de multe ori viața în pericol, Rabelais se refugiază în cele din urmă la Metz. Moare cu puțin timp înainte de izbucnirea războaielor religioase, după o viață extrem de zbuciumată, – dar o viață exemplară de curaj și clarviziune.

Personalitatea lui Rabelais este caracterizată în primul rând printr-o erudiție de o multilateralitate neîntrecută de nimeni în Franța timpului. Dar întinsele și aprofundatele sale preocupări umaniste nu l-au îndepărtat nici un moment de viață; dimpotrivă, opera sa reconstituie și reflectă sub foarte multe raporturi o adevărată imagine a Franței vremii; iar în calitate de secretar al unor diplomați dintre cei mai activi, Rabelais se ținea la curent și cu problemele de politică externă.

Adversar înverșunat al mentalității și practicilor medievale, în primul rând adversar al obscurantismului, intoleranței și abuzurilor întregii ierarhii ecleziastice, Rabelais a lovit cu biciul ironiei sale sarcastice în atotputernicia vremii fără cruțare, – dar și cu o extremă abilitate și prudență. Protestanții francezi, folosindu-se de atacurile sale anticlericale și antipapale și-au pus mari speranțe în el; însă Rabelais, intuind adevărul că orice religie este dogmatică și intole-



Rabelais (Musée de Versailles).

rantă, a întors spatele și protestantismului, rămânând un cugetător independent. Dar marele merit al său în această privință rezidă în puternicul sentiment de atașament față de lumea țăranilor, de concepțiile, tradițiile și limba lor. De aceea, în timp ce majoritatea umaniștilor duceau admirația pentru limbile clasice până la disprețul față de limba lor națională, Rabelais își scrie opera în limba franceză, de care s-a apropiat cu atâta afecțiune și interes, încât opera sa rămâne cel mai important monument al acestei limbi.

## **Gargantua și Pantagruel – structura și ideile operei**

În 1532 apare la Lyon o carte populară, parodie a romanelor cavalești medievale, despre uriașul Gargantua. Succesul imens al acestei cărți îl determină pe Rabelais să scrie *Grozavele și înspăimântătoarele fapte și isprăvi ale prevestitului Pantagruel, regele dipsozilor* (1533), prima din cele cinci cărți, scrise la intervale de timp destul de lungi și având fiecare o structură diferită, care compun marele roman *Gargantua și Pantagruel*. Opera lui Rabelais, alimentată și de bogatul fond al tradițiilor populare, depășește mult parodia eroismului fantastic și aventuros al romanului cavale-



resc, totodată și exprimând în modul cel mai amplu, clar, pitoresc și combativ, concepțiile și aspirațiile umanismului francez.

Opera lui Rabelais – inspirată în principal din creația populară – se compune din cinci cărți, care se leagă într-un tot unitar prin permanența unor personaje, a stilului și mai ales a concepției; dar care cărți se disting atât prin teme mari tratate, cât și prin tonul variat al satirei, după împrejurările în care au fost scrise.

*Cartea întâi povestește nașterea, copilăria și isprăvile uriașului Gargantua, războiul dus contra regelui Picrochole și fondarea mănăstirii Thélème. Cartea a doua (de fapt scrisă înaintea celei dintâi), urmând întrucâtva schema cărții anterioare, adaugă călătoriile lui Pantagruel prin diferite orașe ale Franței, scrisoarea primită de la părintele său Gargantua și figura poeziei Panurge. A treia carte, ocazionată de discuțiile timpului asupra iubirii, femeii și căsătoriei, înlocuiește aventurile printr-un abundent material de erudiție, adus în discuție de problema căsătoriei lui Panurge. Cartea a patra, oglindind interesul general pentru marile expediții maritime ale vremii, ia ca pretext navigația flotei lui Pantagruel pentru a satiriza sub forma alegoriei persecuțiile religioase și abuzurile justiției. A cincea carte, apărută târziu după moartea lui Rabelais și compusă de un anonim pe baza materialului lăsat de marele scriitor, continuă și lărgeste aria satirei la adresa Bisericii, justiției, scolasticii și a curții regale, pe un ton de cel mai vehement pamflet.*

Privită în ansamblu, opera lui Rabelais apare ca un amestec de caricaturală parodie a poemelor eroice medievale și ca un realist roman satiric, în care predomină denunțarea cea mai aspră a lumii catolicismului, scolasticismului și monahismului; totul însă numai de pe pozițiile de gândire ale umanismului, niciodată din punctul de vedere al interesului sau discuției teologale.

În primele două cărți Rabelais atacă foarte violent – servindu-se de puternica armă a caricaturii și a grotescului – scolastica, temelia ideologică a vechii lumi, care, considerând filosofia ca o simplă „slujnică a teologiei” și ca atare căutând să dea o fundamentare „filosofică” dogmelor credinței și celor mai naive superstiții religioase, devenise o agresivă sinteză a obscurantismului, fanatismului și ignoranței.

Idealul pedagogiei umaniste își găsește, de asemenea, o strălucită formulare în capitolele de început ale acestor două cărți<sup>1</sup>. La baza pedagogiei rabelaisiene stau trei principii: întâi – elevul va trebui să înmagazineze cunoștințe imense nu numai în domeniul

limbilor vechi, ci în toate științele și disciplinele, va trebui să cunoască tot, să fie un adevărat „abis de știință”; apoi, omul trebuie să capete nu numai o educație intelectuală vastă, ci și o educație fizică foarte variată, ca mintea și corpul să se dezvolte simultan, paralel și armonios; în fine, succesul educației este condiționat de alternarea studiului numeroaselor discipline cu momente de recreație. Ideile politice și le exprimă Rabelais în bună parte în legătură cu episodul războiului dus de tatăl lui Gargantua împotriva lui Picrochole, regele feudal tipic, care-și întemeiază autoritatea pe forța brutală, ducând războaie de cotropire, neținând cont de nici un principiu de drept. Este vorba în acest episod nu numai de război, ci și de figurile a doi regi – primul fiind imaginea monarhului drept, bun, pașnic, urmărind bunăstarea și liniștea țării sale, imaginea monarhului visat de popor; iar celălalt, Picrochole, vizând figura, politica expansionistă, brutalitatea împăratului Carol Quintul, dușmanul cel mai redutabil al Franței.

De la idealurile politice Rabelais trece la idealurile sale sociale, zugrăvind viața din mănăstirea Thélème; mănăstire unde nu există biserică, unde nu există nici un statut, unde totul este repartizat conform necesităților și comodității, unde conviețuiesc tineri de ambele sexe într-o desăvârșită moralitate, unde domnește libertatea – adică tot ce nu există în mănăstiri. Tot regulamentul acestei comunități este cuprins într-un singur articol: „Fă ce-ți place”. Este aici o libertate deplină, singura care conduce la o viață morală; căci în concepția lui Rabelais omul este de la natură înclinat spre bine, numai constrângerile și silnicia îl îndreaptă spre rău, spre răutate și spre felurite vicii. Trebuie subliniat că idealul de libertate al lui Rabelais nu înseamnă deloc un fel de anarhism, ci traduce doar lupta împotriva aceluși sistem de forțe disprețuind și siluind natura umană în care trăia societatea medievală. De asemenea, trebuie subliniat că episodul mănăstirii Thélème nu este conceput de Rabelais în mod organic ca o „utopie” și este departe deci de a avea coerența și consistența *Utopiei* concepute de Th. Morus; în realitate, este aici o fantezie a unui umanist (care între timp a cunoscut viața fastuoasă a curților italiene), care visa o ideală îmbinare a unui frumos cadru de viață materială cu o frumusețe intelectuală și morală corespunzătoare.

A treia carte a operei lui Rabelais a apărut mult mai târziu, după unsprezece ani. Aceasta, din cauza schimbării politicii interne a

1. Pentru ideile pedagogice ale lui Rabelais, vd. *supra*, cap. *Educația și învățământul*.



Franței, politică ce are acum drept urmare persecuția protestanților și a umaniștilor cu vederi libere, urmăriți și arși pe rugurile Inchiziției. Rabelais trebuie să fie prin urmare mai precaut. El atenuează atacurile la adresa Sorbonei și, începând cu cartea a treia, renunță complet la critica și ironizarea Bisericii, menținând doar ironiile caustice la adresa călugărilor, fapt de altfel curent la acea epocă. În semn de dezavuare a politicii de acum a fostului „părinte al umaniștilor“, Francisc I, personajul de prim plan nu mai este regele Pantagruel (acel gigant veșnic însetat, figură reluată de Rabelais din teatrul medieval), ci prietenul său Panurge, studentul medieval chefliu, afemeiat, aventurier, leneș, mare farsor și foarte abil, dar de o abilitate lipsită de orice scrupule. Materia acestei cărți este centrată în jurul lui Panurge. Problema căsătoriei lui Panurge îi dă ocazie autorului să-și etaleze întinsele cunoștințe din toate domeniile științei. Sfaturile ce le primește Panurge în acest sens sunt confuze, contradictorii și absurde.

Începând cu această carte, elementele fantastice ale epopeii eroi-comice dispar, iar personajele capătă proporțiile oamenilor normali. De altfel, nici în primele două cărți fantasticul, neverosimilul și proporțiile gigantice ale eroilor nu l-au împiedicat nici un moment pe Rabelais să realizeze un asemenea material epic încât toți eroii săi să pară absolut vii, adevărați, mișcându-se într-un cadru asemănător vieții reale. În schimb dimensiunile și apetiturile gigantice ale eroilor aveau tocmai rolul de a sublinia și aprecia sensul material, valoarea acțiunii umane și bucuria plăcerilor pământești.

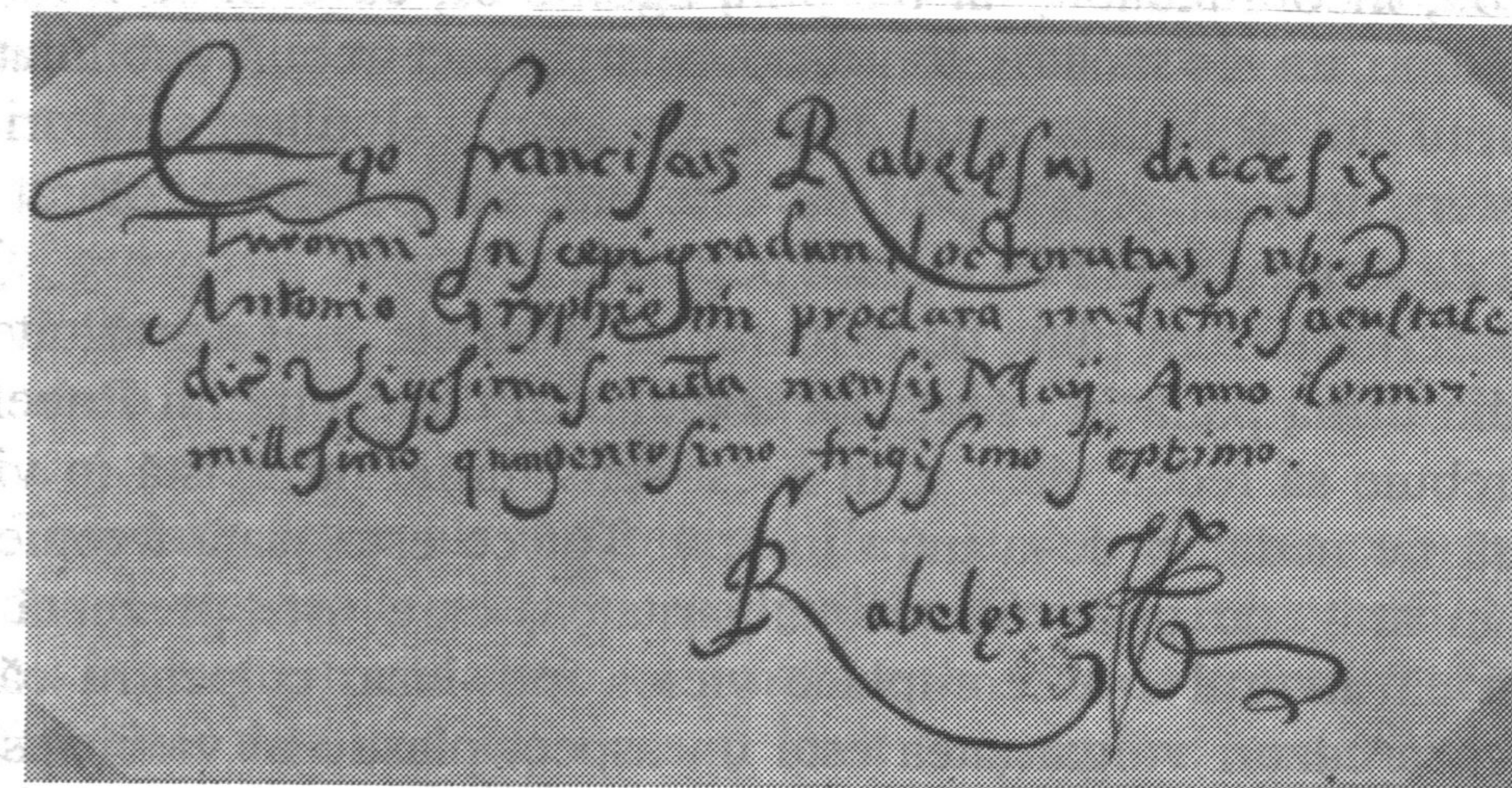
A patra carte a romanului *Gargantua și Pantagruel* apare într-un moment când relațiile regelui Franței cu papa se înrăutățesc până la punctul de a se declara schisma. De aceea alegoriile satirice ale cărții lovesc acum tot mai puternic și tot mai consecvent Biserica și pretențiile papalității la dominația politică universală. Și sunt egal atacați atât fanaticii papei, cât și cei ai lui Calvin – principalul atac împotriva papalității fiind dat în celebra descriere a „insulei papi-manilor“.

Din cartea a cincea au fost redactate personal de Rabelais primele 14 capitole, apărute sub titlul de *Insula sunătoare*; restul cărții, apărută la unsprezece ani după moartea scriitorului, a fost redactată pe baza manuscriselor lui și conține cele mai violente atacuri împotriva Bisericii, foarte adeseori în dauna comicului, –

căci ceea ce a urmărit aici autorul este eficacitatea pamfletului. Epoca în care apare a cincea carte este epoca sângeroasă a începutului războaielor religioase, când ideile extrem de violent anticatolice ale lui Rabelais servesc minunat pe hughenoti în lupta lor contra catolicismului și papalității.

### Caracterul burghez și popular

Subiectul romanului este luat din literatura populară, având puternice rădăcini în folclor, – cu toate că sunt vizibile și urmele lecturii povestitorilor și nuveliștilor italieni. Limba romanului, în proporție masivă, dominantă chiar, este limba vorbită, pe care Rabelais ține s-o îmbogățească cu elemente noi, savante și literare. Modul de expunere, în special în primele două cărți, este de așa natură încât să fie în mare măsură pe înțelesul poporului, deși se adresează și intelectualității. În fine, materialul folcloric (proverbe, zicători, povești etc.) este împrăștiat de-a lungul întregului roman. Romanul se adresează și unui public cultivat, eventual chiar erudit; cu toate acestea, tonul întregului roman este complet străin de orice pedanterie și cu atât mai mult de un estetism aristocratic. Dimpotrivă, găsim adesea aici o grosolănie intenționată, de un viu colorit realist, violentând parcă ostentativ convenționalul „bun-gust“, – așa precum o făceau și Boccaccio sau Shakespeare. În general, scenele romanului manifestă o constantă afinitate electivă a autorului cu mediul popular. El zugrăvește cu predilecție straturile plebeiene: aici



Un autograf de Rabelais, medic.



geniul său realist devine deosebit de savuros, de colorat, de substanțial.

Senzația de viață pe care o dă romanul este inspirată de spiritul maselor populare! Concepția scriitorului rămâne fundamental realistă, dar uneori viziunea sa ia forma exagerată, aproape vulgară, – fapt evident în special în pasajele despre Gaster (stomacul; cartea a IV-a, cap. 57–62), personaj care pentru Rabelais devine creatorul întregii civilizații.

Pasionata aspirație spre acumularea unei culturi enciclopedice și încrederea nelimitată a scriitorului în forțele și bunătatea naturii sunt temeliile pe care este clădit idealul umanist al liberei dezvoltări, fizice și morale, a ființei omenești. Totuși, Rabelais îi depășește pe cei mai mulți umaniști prin faptul că el nu se prosternă în fața culturii antice, pe care în schimb o preia și o valorifică în sensul realităților și necesităților concrete ale contemporaneității. De asemenea, Rabelais are vederi umaniste mai largi, întrucât el este nu numai un filolog, ci și un naturalist pasionat.

Umanismul lui Rabelais, privit prin ceea ce marele scriitor are mai specific, nu este abstract și livresc, ci concret, legat de timp și de popor, exprimându-i în mod firesc optimismul, generozitatea, viziunea critică și concepția realistă de viață.

### Realism și satiră

Arma preferată a lui Rabelais este satira, iar mijlocul cel mai eficace de a o folosi – umorul, râsul. Dar râsul rabelaisian este un râs deosebit, inconfundabil, un râs plin, zgomotos, cu o mare forță de contagiune, un râs sănătos, tonic, optimist. Și aici trebuie subliniat că realismul lui Rabelais este diferit de acela al altor scriitori ai Renașterii tocmai prin faptul că este atât de puternic colorat cu tonuri de satiră și umor de factură populară.

Descrierile sunt pline de culoare, iar situațiile sunt dezvăluite în cele din urmă până în esența lor socială. În concepția lui Rabelais arta trebuie să redea viața și în acest sens nimic nu există în viață care să fie nedemn de-a intra în artă. Tot ce este viață trebuie să intre în artă; de unde uneori vulgaritatea, care este prezentă nu pentru că autorul s-ar complăce vicios într-însa, ci pentru că în asemenea cazuri vulgaritatea este un aspect plastic al vieții însăși, este un fragment viu al însăși realității. Rabelais este uneori indecent, dar niciodată trivial sau imoral. Ceea ce numim azi „vulgar” în



Dürer: „Hieronymus Holzschuher“ (Muz. Berlin).

scrisul lui Rabelais este în realitate expresia unei spontane izbucniri de entuziasm în fața spectacolului optimist al materialității vieții, o dezlănțuire a bucuriei de viață a omului Renașterii după îndelungata perioadă medievală de misticism, umilință, ascetism, de disprețuire a omului și a valorilor vieții materiale.

Nenumărate sunt meritele lui Rabelais pentru evoluția literaturii franceze și a celei universale. Ca un deosebit merit de ordin lingvistic este faptul că el a creat și a încetățenit sute de termeni din toate domeniile, rămași apoi definitiv în franceză – ca: *mitologie, catastrofă, canibal, mizantrop, temă, sarcasm, olimpiadă, microcosm, hidrografie, obelisc, piramidă, enciclopedie, paroxism, arhetip, paragraf, simpatie, parazit, titan, ditiramb, dizgrațiat, perpendicular, atom, corolar, echilateral*, și alte patru-cinci sute de asemenea cuvinte care din limba franceză s-au răspândit în alte limbi.

Totodată, Rabelais are meritul de a fi dat cel mai cuprinzător tablou al vieții materiale și spirituale a Franței Renașterii. Acest tablou însă este tratat critic, și printre cele mai de seamă merite ale lui Rabelais este și acela de a fi lovit (exprimând sentimentele de revoltă populară) și în diferitele categorii de magistrați venali aparținând burgheziei.



De asemenea, nu pot fi îndeajuns subliniate aici calitățile artistice ale stilului său extrem de variat, de pitoresc, de plastic, de dinamic, cu inflexiuni calde când evocă lumea ținutului său natal, sau cu accente de o asprime nebănuită când biciuiește egoismul, răutatea, nedreptatea; un stil uneori înalt, de erudit umanist, de cele mai multe ori însă păstrând suculența graiului vorbit zilnic. Infinite sunt apoi resursele umorului său începând cu umorul – fie blajin, fie sarcastic (cu care creionează o situație sau caricaturizează un personaj) al snoavelor și farselor populare, și terminând cu resursele calamburului sau ale cascadei de enumerații de un comic savuros.

Romanul lui Rabelais este monumentul literar al Renașterii franceze. *Gargantua și Pantagruel* poate fi considerat o adevărată epopee a poporului francez, nu numai pentru că însumează un imens tezaur de experiență, tradiții, concepții și limbă populară, ci și creat fiind într-un moment în care acest popor tocmai își terminase unificarea politică<sup>1</sup>.

### Posteritatea operei. Alți prozatori

Rabelais n-a creat o școală, iar imitatori direcți a avut puțini. Dar influența lui a fost imensă. Molière și La Fontaine îi datorează câteva motive, Lesage a fost influențat de el, ca și Voltaire (în *Candide*), Balzac (în *Istorii șugubețe*) sau Romain Rolland (în *Colas Breugnon*). Dintre marii scriitori străini mai mult sau mai puțin debitori scrisului lui Rabelais trebuie citat în primul rând Shakespeare, în opera căruia s-au descifrat urme ale lecturii lui *Gargantua și Pantagruel*. Certă și vizibilă însă este influența asupra lui Swift. Cât despre Goethe, admirația sa a mers până la intenția de a da o imitație a unei cărți rabelaisiene.

Dintre ceilalți prozatori francezi ai veacului merită a fi menționată **Margareta de Navarra**, autoarea *Heptameronului*, culegere de 72 de povestiri, scrisă sub influența *Decameronului* și povestind întâmplări de obicei din viața aristocratică sau de la Curte. Opera se caracterizează printr-o vervă mai temperată, o observație realistă mai palidă și o permanentă tendință moralizatoare – prin ceea ce, totuși, cartea nu este mai puțin un interesant document de epocă.

De asemenea, scene de viață burgheză și țărănească schițează și culegerile de povestiri ale lui **Noël du Fail** și **Bonaventure des Périers**; lumea aristocrației și a Curții prinde viață în memoriile lui

1. Vd. O. Drimba, *Rabelais și Renașterea europeană*, ed. Saeculum I.O., 2003.

**Brantôme**; în timp ce în ultimii ani ai secolului *Satira Menipee*, pamflet politic scris de autori hughenoti în stil de farsă burlescă, s-a bucurat de un succes imens.

### Teatrul

Cu toate că Renașterea franceză n-a dat literaturii universale nici o operă dramatică de valoare, totuși Franța nu poate fi neglijată. Pentru că secolul al XVI-lea, când în Spania și Anglia au început să se afirme geniul lui Lope de Vega și cel al lui Shakespeare, în Franța a fost secolul care a pregătit apariția lui Corneille, Racine și Molière. Chiar dacă teatrul francez din epoca Renașterii nu realizează momente deosebit de importante, totuși prezintă aspecte proprii, interesante pentru organizarea vieții teatrale, moduri noi de a propulsa evoluția acestei arte.

Se știe că marele drum al teatrului Renașterii a fost drumul îmbinării unor tradiții populare medievale cu noul umanism alimentat de cunoașterea teatrului antic. În Franța însă, aceasta s-a petrecut mai greu și mai târziu decât în celelalte țări europene, pentru că înseși tradițiile teatrului medieval erau aici mai puternice ca oriunde. Corporațiile de actori diletanți continuă să joace cu mare succes de public farse, moralități, „misterii” și „miracole”, până când, pe la mijlocul veacului, Curtea supremă de justiție le interzice definitiv.

Cam în același timp, literații umaniști caută să ridice prestigiul teatrului, fie traducând opere ale dramaturgilor greci și latini, fie compunând opere originale. De o mare autoritate se bucură acum tragediile lui Seneca, cu retorismul și dramatismul lor patetic – amănunt interesant de reținut pentru înțelegerea unor aspecte ale tragediei franceze din secolul următor. Tot în legătură cu viitorul teatrului francez „clasic”, trebuie menționat acum **Étienne Jodelle** (1532–1573), care își scrie piesele în versuri, reduce numărul personajelor, aduce personajul „confidentului”, își împarte tragediile în 5 acte și introduce „regula celor trei unități” aristotelice, potrivit căreia piesa trebuie să aibă o singură acțiune care să se desfășoare într-un singur loc și pe durata unei singure zile<sup>1</sup>.

1. Jodelle a scris două tragedii (*Cleopatra părăsită* și *Didona*), precum și comedia *Eugen*, care a avut un imens succes. – Prima tragedie tipărită (1538) a fost *Cesar* de Jacques Grévin (care a scris și o comedie). – Mare succes de public a avut Pierre de Larivey (un italian stabilit în Franța), autor a 9 comedii, aproape traduceri literale din italiană. – Alexandre Hardy (1570–163) este autorul unei producții imense, însumând peste 400 de piese, dar în general lipsite de un interes artistic real, în majoritatea lor palide imitații.



## Poezia: „Pleiada“ Ronsard. Poezia lioneză

Primul (în ordine cronologică) poet remarcabil al Renașterii franceze este **Clément Marot** (1495–1544), scriitor cu o modestă cultură umanistă, dar cu îndrăznețe atitudini anticatolice, fapt pentru care a avut mult de suferit. Traducător din poezia anticilor, Marot introduce în Franța forma sonetului ajunsă la perfecțiune în Italia; dar ca poet el rămâne în primul rând prin poemele sale, scurte ca dimensiune (rondeluri, epigrame, balade), caracterizate prin sinceritate, grație și simplitate.

Ca mișcare ce păstrează un anumit caracter aristocratic se afirmă și cercul celor șapte scriitori ai cercului „*Pleiadei*“ (dintre care mai importanți sunt Ronsard, Du Bellay și dramaturgul Jodelle). Pe la mijlocul veacului (1549), cercul publică sub semnătura lui Du Bellay manifestul intitulat *Apărarea și ilustrarea limbii franceze*. Scriitorii *Pleiadei* îndeamnă la întrebuițarea limbii franceze, iar nu a celei latine, pentru redactarea operelor importante. Limba franceză are posibilități de expresie egale limbilor latină și elină, cu condiția să fie îmbogățită (prin imitarea lexicului și a stilului anticilor, prin întrebuițarea vechilor cuvinte franceze uitate, a termenilor diferitelor meșteșuguri și profesii, prin perifraze, etc.).

Partea a doua a manifestului cuprinde o teorie asupra poeziei. Astfel, se arată că poetul nu trebuie să vizeze doar ingeniozitatea spiritului sau virtuozitatea tehnică. Inspirația poetului nu trebuie să se limiteze la anumite teme, dar i se recomandă atenție la viața lumii contemporane, o sinceritate desăvârșită, o emoție intensă și o elaborare cât mai îngrijită. Poetul este „*acela care mă face să mă indignez, să mă bucur, să mă liniștesc, să mă supăr, să iubesc, să urăsc... să-mi strunească impresiile după bucuria sa*“, – deși nu oricărui om îi este accesibilă poezia. Poeții vechi francezi și speciile literare cultivate de ei pot fi neglijate (cu excepția lui Villon), în schimb să fie cultivate cele ilustrate de antici (epigrama, epistola, sonetul, egloga, elegia, oda, epopeea, tragedia, comedia).

*Pleiada* a făcut greșeala de a considera poezia ca o artă destinată doar unei elite, de a rupe (exceptând pe Jean de Meung și Villon) cu tradițiile literare naționale și de a crede că o școală sau un poet pot singuri reface o limbă. Dar și meritele ei sunt incontestabile, – pentru că cere întrebuițarea cu cea mai mare încredere a limbii



Du Bellay (portret din epocă).

franceze, subliniază necesitatea inspirației, necesitatea cultivării și dezvoltării acestei vocații, consideră poezia ca ceva aproape sacru, restituindu-i toată demnitatea și gravitatea, promovează umanismul, pregătind astfel formarea idealului clasic, dezvoltat apoi în secolul al XVII-lea, și determină înflorirea unei poezii de o bogăție unică de-a lungul întregii istorii a literaturii franceze.

Dintre poeții *Pleiadei*, remarcabil este **Joachim du Bellay** (1525–1560), care în culegerea sa de sonete (*Antichitățile Romei*) opune – uneori cu multă finețe, alteori cu multă vigoare în expresie – gloria Romei de altădată decadenței Romei papale contemporane, ca în sonetul 80:

„Pe la Palat întâmpini trufii prostești și sterpe,  
Metehne tănuite, țeremonie, zarvă,  
Huruituri de tobe cu zgomote de harfă,  
Belșug de straie scumpe și stacojii, superbe.

.....  
Când hoinărești oriunde, către lăsatul serii,  
Vezi cete desfânate de-nchinători Venerii...”

(Trad. R. Vulpescu)



\*

Cel mai mare poet al Franței Renașterii este însă **Ronsard** (1524-1585).

Fiul unui nobil de la Curte, Pierre de Ronsard se bucură de o aleasă educație aristocratică, este luat ca paj, călătorește prin multe țări, se pregătește pentru cariera diplomatică, pentru ca la 17 ani, lovit de o semisurditate, să înceapă o viață de intens studiu al operelor anticilor. Scrie solemne ode eroice și patriotice (gen artificios însă), apoi ode horatiene, în care cântă în special plăcerile vieții rustice și în general reia toate temele poetice ale lui Horațiu. Sub influența lui Petrarca scrie sonete dedicate tinerei nobile Casandra, în care nu cântă o iubire sinceră, ci una galantă, convențională, plină de elemente de finețe și de erudiție:

*„Cine-ar voi să vadă cum un zeu  
M-atacă tot mereu și mă învinge  
Cum inima mi-o-ngheață și mi-o-ncinge,  
Cum se hrănește din suspinul meu*

*.....  
El va afla că sunt prea fericit  
Să mor ca lebăda, îndrăgostit,  
Cântându-mi propria înmormântare.“*

Mai târziu, îndrăgostindu-se de o persoană de condiție mai modestă, scrie *Sonete către Maria*, de astă dată debarasându-se de influența petrarchistă, eliminând aluziile mitologice și subtilitățile de gândire sau de expresie, scriind o poezie mai realistă, senzuală, potrivită naturii sale (ca în sonetul *Mi-e de Maria drag și tot nu mi-e destul*).

Când împlinește 36 de ani, Carol al IX-lea îl numește poet de Curte. De fapt, în literatura franceză a secolului nu apăruse încă o operă poetică de dimensiunea și importanța celei a lui Ronsard (o producție poetică cuprinsă în mai multe culegeri); o poezie cu bogăția de expresie, varietatea de ton și un asemenea caracter exclusiv „păgân“, în care se oglindea această societate aristocratică a Renașterii, cu toate variatele ei idei, gusturi și plăceri.

Situația de poet oficial îl obligă să scrie nu numai multă poezie galantă și convențională (madrigale, epigrame, egloge), ci și epopeea *Franciada*, abandonată după ce scrisese abia a șasea parte; operă ratată, lipsită fiind de inspirația eroico-populară. *Discursurile* versificate pe teme politice, poeme lungi ocazionate de drama războaielor interne „religioase“, reprezintă opera sa cea mai impor-



Ronsard (gravură de Mariète, sec. XVIII).

tantă din această perioadă. Ceea ce dă valoare acestor poeme este independența de gândire, neaderarea la nici unul din fanaticele partide în luptă, patriotismul înflăcărat, denunțarea cu mult patos a orgoliului, a trădării de patrie, a ascetismului protestanților sau a regimului inchizițional instaurat de Calvin la Geneva:

*„O, cronicar ce scrii muind în călimară  
de adevăruri pana, scrie ca ocară  
acestor vremi s-o afle fiii toți, s-o știe,  
păcatul părintesc o pildă să le fie  
și cronica citind amarul să ni-l plângă,  
a noastră pildă răul vremii lor să-l frângă.“*

A treia perioadă a creației lui Ronsard este reprezentată prin cele mai frumoase sonete, adresate Elenei. Dominate de finețe și discreție, de puritate și melancolie, sonetele acestea exprimă tristețea unei iubiri duioase venite prea târziu. Celebru este sonetul care începe:

*„Când vei fi mult bătrână, la vatră stând retrasă  
Cu candela aprinsă, torcând și depănând,  
Vei spune-a mele stihuri, mirându-te, cântând:  
- Ronsard mă preamărise pe când eram frumoasă!“*

De-a lungul acestei opere poetice, atât de bogată și de diversă, ceea ce rămâne permanent și caracteristic este o concepție lumi-



noasă despre viață, o încântare senzuală în fața impresiilor primite din lumea exterioară. Pentru Ronsard, natura este un izvor de viață și de bucurie. Motivul horatian „carpe diem“ se grefează firesc și spontan pe fondul sufletesc al acestui poet animat de sentimentul păgân, antic, al vieții. Reprezentant al Renașterii, Ronsard exprimă cu pasiune idealul personalității omenești libere, împlinindu-se pe toate planurile, multilateral, elogiindu-i dezvoltarea armonioasă și realizându-se plenar, potrivit înclinațiilor sale firești. Acest ideal umanist este exprimat de poet în opoziție cu mediul viciat al curții; mediu pe care, în pofida poziției sale oficiale, îl disprețuia și îl detesta. Cântăreț al iubirii, întrebuițând pentru aceasta imaginile mitologiei păgâne, precum și în general mijloace de expresie mai bogate și mai variate decât Petrarca, iubirea lui are de obicei un caracter concret, material, senzual, dar o senzualitate temperată de tonul unei depline eleganțe și unui distins spirit.

Totuși, poetul n-a rămas indiferent – precum am subliniat mai sus – nici la problemele sociale și politice ale vremii sale. În fața luptelor religioase Ronsard condamnă intoleranța și tirania regală, chemând la împăcare partidele în luptă și criticând abuzurile sau păcatele Bisericii catolice. De asemenea, denunță egoismul, bogăția, puterea banului ce denaturează raporturile bune și drepte între oameni – în amplul poem *Imnul aurului*, în care găsim astfel de versuri:

„Averea pân-aci a fost la mare preț,  
Iar Sărăciei-n schimb i-am arătat dispreț.  
E timpul să-nfierz pe-acei ce huzuresc  
Și bunul lor vânzând mereu se ghiftuiesc.“

(Traduceri de Barbu Salocolu)

Ronsard a reformat poezia franceză, dându-i un bogat, prețios și variat conținut de idei.

\*

În acest timp la Lyon înflorește o importantă școală poetică, de un profil deosebit.

În acest oraș din sudul Franței, cu o intensă activitate comercială și primind multe influențe din apropiata lume a Italiei, se dezvoltă în mijlocul societății de burghezi bogați și rafinați o poezie mai simplă în expresia ei, mai lipsită de erudite elemente clasicizante, o poezie mai directă și mai voluptuoasă. Poeții de aici cultivă de preferință



Louise Labé (de Woigniot, sec. XVI).

sonetul și stau sub influența petrarchismului. Dar, oameni ai Renașterii și animați de convingeri hedoniste, ei nu cântă o iubire ideală, spiritualizată.

Cel mai talentat dintre ei este **Maurice Scève** (1501–1560; date incerte), autorul poemului erotic *Delia* (1544), compus din 450 de strofe în zece versuri („dizains“), în care tonul sincer de confidență este asociat cu maniera savantă abundând în abstracții, dificultăți și artificii de stil, fără ca totuși această manieră să anuleze densitatea gândirii și frumusețea imaginilor – ca în acest exemplu:

„Când Moartea (după lungul chin răbdat)  
Va fi golit a trupului firidă  
De-un suflet trist, – prin secol să răzbat  
Nu vreau mausoleu, nici piramidă.  
Ci, Doamnă, sânu-ți tandru-n el să-nchidă  
Sepulcru-mi umed (vrednic dacă sunt).  
Căci viu fiind sub Cer și pe Pământ,  
Război dacă mi-ai fost cumplit, tenace, –  
Mort, poate, în lăcașul ăsta sfânt  
Măcar, să-mi fii o mult-râvnită pace.“

(Trad. de Ion Frunzetti)

Dar mai cunoscută este poeta Louise Labé (la Lyon poezia este acum mult cultivată de femei de talent și mai ales de cultură remarcabilă). Întreaga operă a **Louisei Labé** (1526–1566) se reduce la trei elegii și 24 de sonete, caracterizate în primul rând prin



sinceritatea foarte directă a sentimentului. Dragostea cântată de Louise Labé nu este o dragoste spiritualizată, ci o pasiune totală (amintind-o pe Sapho), o mistuitoare obsesie în același timp sentimentală și fizică; un senzualism tipic renascentist, adeseori realizat în forma poetică a antitezelor petrarchiste:

„Din ziua-n care pieptul meu lovit  
de zei primi otrava arzătoare,  
mânia ei adânc pustiitoare  
în fiecare zi m-a mistuit.“

### Poezia hughenotilor: Agrippa d'Aubigné

Mișcarea Reformei a fost puternică în special în Anglia și Germania, dar mai puțin în Franța. În aceste țări și dezechilibrul social era mai accentuat decât în Franța, unde nobilimea își salvase întrucâtva situația, adaptându-se noilor condiții de viață și rezervându-și principalele demnități și slujbe civile, administrative, eclesiastice și militare. În fine, situația materială a țaranului francez era mai bună decât a celui german, – primul fiind mai liber și având din ce în ce mai multe posibilități.

Dar războaiele religioase, în care timp de treizeci de ani (începând din 1562) hughenotii și papistașii vor sfâșia Franța, au fost în fond determinate și de alte cauze decât de niște conflicte religioase. Se ajunsese acum la un punct când nu numai țaranii, micii meșteșugari, lucrătorii și alte pături oprimate erau revoltați împotriva regimului, ci și nobilii risipitori și parazitari, pe care visteria secată a statului nu-i mai putea întreține. Nobilimea provincială visa restaurarea vechii independențe feudale, în timp ce aristocrația de la Curte (lipsită și de posibilitățile jafului în Italia, unde expedițiile militare se încheiaseră) se vede tot mai puțin influentă din cauza burgheziei birocratice. Unele din marile familii aristocratice, grupate în partidul ultracatolicilor, acaparaseră favorurile regimului, dorind să-și sporească beneficiile; altele, înlăturate de la aceste beneficii și deci având atâtea motive de nemulțumire, îmbrățișaseră religia protestantă. Astfel, masacrul reformatilor din 1562 dădu semnalul de începere a cumplitelor războaie civile.

Literatura franceză a secolului al XVI-lea, în a doua jumătate, este dominată de aceste lupte, al căror cel mai patetic ecou este poetul d'Aubigné. În general, în literatură, în locul omului de litere curtean de tipul lui Ronsard, apare acum șeful de partizani, sectarul

vehement, luptătorul: în proză Calvin, în poezie D'Aubigné (1550–1630).

Capodopera lui Agrippa d'Aubigné este poemul *Tragicele*, operă de luptă și de glorificare a protestantismului, operă de invectivă împotriva catolicismului. În cele șapte părți în care este divizată opera poetul redă un tablou al nenorocirilor Franței (I), face o satiră la adresa Curții și a justiției (II, III), povestește supliciile protestanților și grozăviilor războaielor civile (IV, V), profetizează și încheie printr-o viziune a pedepsei supreme (VI, VII).

Opera este plină de ororile tablourilor realist zugrăvite, cuprinzând pasaje admirabile de forță, de imaginație și de pasiune. Astfel, poetul se adresează revoltat Franței, această mamă denaturată care-și ține la sân cei doi copii (cele două partide religioase), pe care nu mai poate să-i alăpteze decât cu sânge:

„Femeia-ndurerată de groaznica ei soartă  
Pe jumătate vie, pe jumătate moartă,  
Își vede pruncii gemeni însângerați, cătând  
Nu ura-n piept, ci pieptul să-și sfâșie, pe rând...  
... Luptându-se, le spune: «Voi lași, ați sângerat  
Un sân ce vă hrănește și care v-a purtat:  
Acum sorbiți otravă, sămânță-a mea dușmană!  
Eu pentru voi doar sânge mai am, să vă dau hrană»“!

Poetul descrie îndelung masacrul din timpul nopții Sf. Bartolomeu, când nenorociții protestanți sunt aruncați de pe podul Senei, în a cărei albie nu mai curge apă, ci sânge, deasupra căreia plutesc cadavrele nevinovatele victime. În aceste zile soțiile nu mai găsesc în paturile lor decât leșurile soților măcelăriți. Și deasupra acestor îngrozitoare ferocități, regele care dintr-o fereastră a palatului trage rânjind cinic în fugarii înnebuniți de groază.

Nici un alt poet al Franței (în afară de V. Hugo) nu are această teribilă ținută și voce de gigant ca autorul *Tragicelor*, impresionantă operă de viziune, de pasiune și de tragic realism.

### Criza umanismului: Montaigne

Criza umanismului se exprimă printr-o notă de resemnare, dezamăgire, dezechilibru moral, scepticism; notă ce se va reflecta întrucâtva și în cele aproape două mii de pagini ale *Eseurilor* lui Michel de Montaigne (1533–1592).

Montaigne, remarcabil scriitor și cel mai de seamă filozof al



secolului, este ultimul mare umanist francez. Gândirea lui, pe care tragica epocă a războaielor contra hughenotilor a dirijat-o spre considerarea concretă a vieții contemporane, nu se întemeiază pe o doctrină abstractă, dar în forma de redactare a *Eseurilor* această gândire nici nu apare organizată într-un sistem atent articulat.

Alimentată de studiul îndelungat al autorilor antici, gândirea lui Montaigne nu este însă aservită „autorității” acestora, ci pornește de la fapte observate și de la realități trăite personal. „*Mă studiez și mă descriu pe mine însumi*” – afirmă el, convins de valabilitatea generală a acestui exercițiu, căci „*fiecare poartă în el întreaga formă a condiției umane*”. Deci în centrul *Eseurilor* (fragmente de lungimi diferite, succedându-se fără o ordine anumită și constând din cugetări, observații asupra vieții, comentarii asupra autorilor antici și moderni, anecdote, citate etc.) – publicate parțial în 1580 și integral în 1595 – stă personalitatea autorului, gândind independent de „autoritatea” altor scriitori, dogme, prejudecăți sau superstiții.

În filozofia lui Montaigne, individualitatea umană nu mai apare – ca la marea majoritate a umaniștilor Renașterii – atât de statornică, de autonomă, de puternică, de capabilă să asigure, sieși și societății, fericirea. Cu Montaigne, umanismul european inaugurează profunda înțelepciune a scepticismului.

Această examinare critică ce începe cu examinarea a însăși noțiunii de „om” o întreprinde Montaigne.

După Montaigne, omul se schimbă mereu, în raport cu împrejurările, morale sau materiale. Sub influența acestora se schimbă ideile și sentimentele; simțurile omului apoi sunt nesigure și induc ușor în eroare, iar rațiunea sa este slabă și incapabilă de a vedea întotdeauna limpede. Concluzia acestei „*jalnice stări a omului*” (după expresia sa) este că nu trebuie să avem o încredere definitivă, absolută, arogantă, în faptele și ideile noastre, căci aceasta ne duce la un dogmatism orb și tiranic. „*Ce știu eu?*” – se întreabă filozoful, repetând dictonul antic: „*A filozofa înseamnă a te îndoii*”.

Scepticismul lui Montaigne însă nu înseamnă negarea posibilității cunoașterii. Nu înseamnă nici pesimism, căci filozoful iubește viața și oamenii, crede în experiența și în bunul simț natural al omului. Scepticismul său este doar o atitudine critică și prudentă, o metodă de gândire („îndoiala” ca metodă vom reîntâlni-o la Descartes: „*Mă îndoiesc – deci cuget*”) prin care se pot preîntâmpina absurditățile funeste ale dogmatismului, intoleranței, misticismului, adică ale întregului arsenal manevrat de scolasticism și de Biserica catolică.



Montaigne (portret din epocă).

Pe terenul astfel pregătit Montaigne continuă prin a enunța alte idei, sociale, politice, morale, etc.

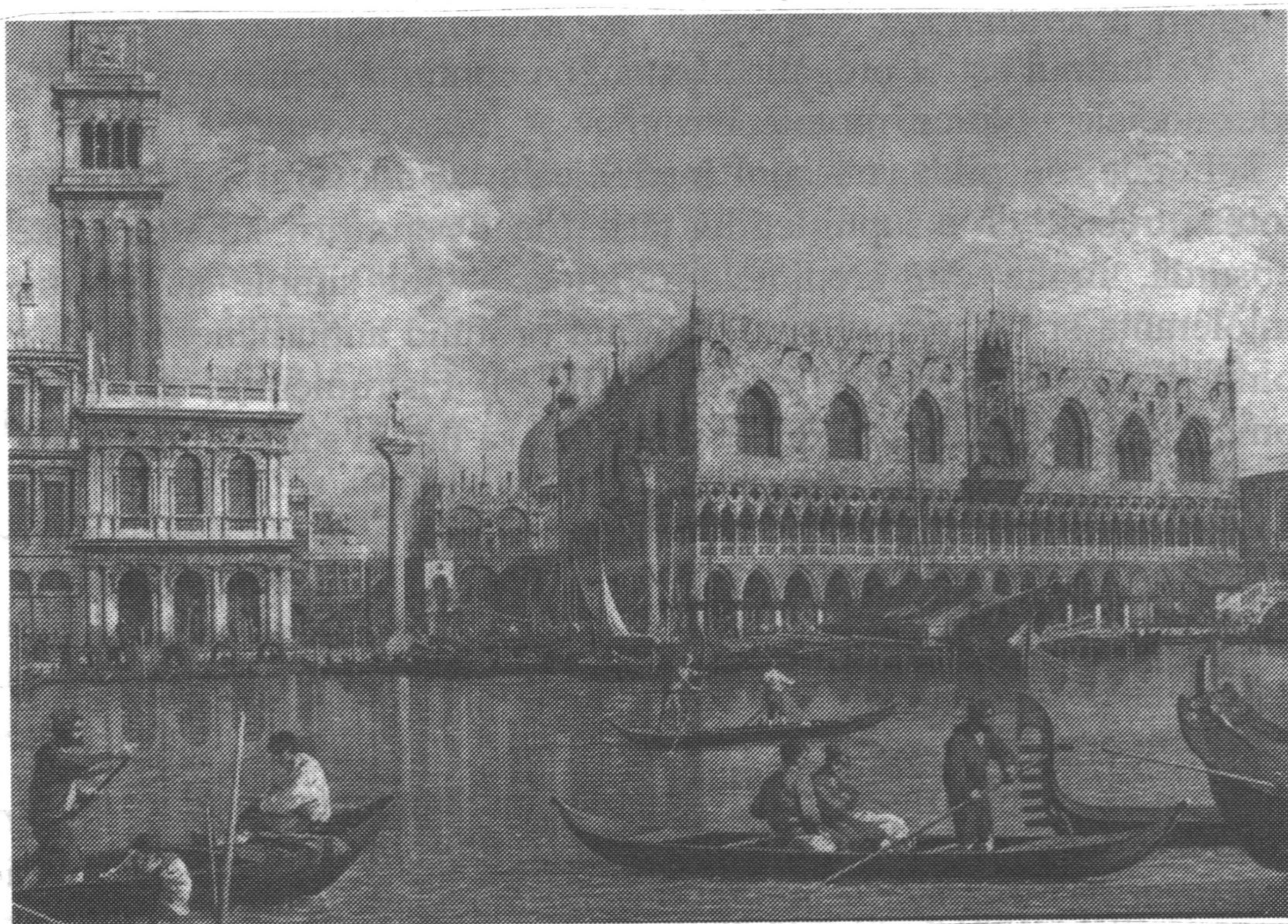
Legile, de pildă, nu sunt întemeiate cu adevărat pe dreptate: totuși, trebuie să te supui legilor țării. Ideea nemuririi sufletului este absurdă, multe din credințele religioase sunt simple superstiții, intoleranța și fanatismul sunt atitudini profund antiumane; totuși, e bine să te supui religiei oficiale (III, 9). Instrumentele servituții omenești sunt pasiunile; de aceea trebuie să fim în stare să renunțăm oricând la ele, concludă filozoful, a cărui admirație se îndreaptă spre stoicismul antichității (I, 20; II, 3 etc.).

În privința educației, în locul idealului pedagogic rabelaisian, urmărind acumularea de cunoștințe enciclopedice și care poate duce la aroganță și pedantism gol, Montaigne preferă „*mai degrabă un cap bine organizat decât un cap prea plin*” (I, 26). Căci, sub raport intelectual, nimic nu e mai periculos ca aroganța semidoctului: „*Oamenii simpli sunt oameni cinstiți; filozofii, firi profunde și înzestrate cu cunoștințe multe și folositoare, sunt, de asemenea, oameni cinstiți. Dar cei ce se află la mijloc, cei ce disprețuiesc ignoranța, fără să fi atins însă înțelepciunea, aceștia sunt ridicoli,*



*proști și primejdioși*“. Vederile democratice ale lui Montaigne apar foarte frecvent. „*Un rege se deosebește de un țăran doar prin îmbrăcăminte*“, observă el. Înfierând cruzimea și jaful cuceritorilor colonizatori ai Lumii Noi, filozoful elogiază cu entuziasm virtuțile morale ale băștinașilor (III, 6). Idealul filozofului e acela al unei vieți liniștite, moderate, retrase, dusă în cultul forțelor naturii și dedicată plăcerilor spiritului (III, 13).

Am enunțat principalele idei ale lui Montaigne, încercând să le descifrăm critic sensul, pentru că unele din aceste idei au influențat pe Voltaire și pe enciclopediști, iar altele – cele profund sceptice și melancolice – au avut o influență și asupra creației shakespeariene de după 1601, influență vizibilă în *Cum vă place*, *Hamlet*, *Furtuna* etc.



Canaletto: „Bazinul S. Marco“ (Brera, Milano).

## Literatura Renașterii în Spania și Portugalia

### Particularitățile istoriei și umanismului spaniol

Particularitățile culturii și în special ale literaturii spaniole din perioada Renașterii sunt determinate de înseși particularitățile dezvoltării istorice a Spaniei, care lasă puternice amprente într-o serie de caractere culturale, cu totul originale.

Din cauza dezvoltării slabe a burgheziei absolutismul regal spaniol n-a dus la unificarea națională decât încet și târziu. Absolutismul spaniol neavând o bază socială amplă – lumea burgheză – ca în alte țări, el are nevoie de puterea armatei și de autoritatea Bisericii, fapt care contribuie să prelungească supraviețuirea forțelor feudale; căci în domeniul vieții militare vor fi promovate elemente ale aristocrației, iar în domeniul politic Biserica va ajuta mai departe regalitatea, asigurându-și astfel în continuare preponderența în stat.

Regalitatea este demagogic popularizată, în ipostaza (în care apare, de pildă, la Lope de Vega) de apărătoare a țăranimii față de abuzurile marilor proprietari de tip feudal. Pe de altă parte, rolul imens pe care-l joacă în Spania catolicismul contribuie la menținerea unei stări generale de misticism.

În aceste condiții umanismul în Spania nu va fi susținut, firește, nici de regalitate sau de aristocrație – vechile forțe ale unei lumi pe care noul curent o nega, – dar în același timp umanismul nu este susținut nici din partea burgheziei, nedezvoltate și lipsite de privilegii. Mișcarea umanistă este înăbușită aici și de puternica reacțiune catolică a Contrareforme, care aprinde din nou rugurile Inchiziției.

Deși nu sub forma unui curent larg și bine constituit, umanismul apare totuși la scriitori ca Cervantes, în teatrul lui Lope de Vega – mai ales în comediile sale – sau la autorii de romane și povestiri



picarești. Dar din cauza împrejurărilor amintite mai sus, acest umanism capătă în Spania un caracter special.

Este un umanism nu savant și teoretizat – decât rareori – în speculații filozofice ordonate, ci un umanism popular (asemănător oarecum celui al lui Rabelais) și impulsiv, dar prin aceasta nu mai puțin profund.

Este un umanism ale cărui idei sunt cultivate aproape exclusiv în compozițiile literare, unde nu caută însă cultul formei și estetismul inspirat de modelele antice, cât nota de bărbăție, de demnitate, de cumpătate, de sobrietate. Or, umanismul spaniol a găsit aceste note în aceleași tradiții naționale proprii, în aceleași particularități istorice ale trecutului spaniol din care s-a inspirat – și, în condiții noi, continua încă în parte să se inspire și literatura spaniolă a Renașterii.

Considerentele de mai sus fac ca în trăsăturile umanismului spaniol să regăsim înseși trăsăturile literaturii epocii respective.

Literatura Renașterii spaniole cultivă temele relațiilor dintre monarhia absolută și aristocrația feudală, dintre nobilimea mijlocie sau cea scăpată (cavalerii și hidalgii) și categoria „granzilor”; dintre țărâtime și feudali. Nu vor scăpa atenției (lui Cervantes, de pildă) nici tarele regimului absolutist, începând cu cele ale politicii de cuceriri și terminând cu cele ale administrației sale. Nici urmările dezastruoase în viața materială, nici repercusiunile deformante (pe plan moral) nu vor scăpa prozatorilor satirici picarești. Iar dacă în această sferă literară vom întâlni tematica religioasă mai amplu tratată ca în orice țară vest-europeană a Renașterii (în dramaturgia lui Lope de Vega și mai ales a lui Calderón), faptul se explică prin poziția deosebit de importantă, din punct de vedere social și ideologic, a Bisericii catolice. Important de observat însă, în acest punct, este caracterul adesea pur exterior al elementului religios; în realitate operele literare ascunzând nu numai atitudini materialiste și senzualiste față de viață, ci uneori chiar tendințe anticlericale, – dacă nu de-a dreptul antireligioase.

Ca formă, literatura Renașterii spaniole va utiliza narațiunea de un dinamism viu (fără a urmări cu răbdare gradarea sentimentelor și pasiunilor), fantezia bogată, o aplicație spre hiperbolizarea personajelor și gesturilor, o preferință pentru momentele de avânt impetuos sau de neașteptate prăbușiri și un ton pasional – care uneori împinge viziunea realistă spre aspecte vulgare, satira spre caricatură și umorul spre grotesc.

## Genul idilic și cavaleresc

În epoca Renașterii, genul pastoral-idilic este reactualizat în cadrul unei societăți care duce o viață de opulență și rafinament, asemenea societății din epoca alexandrină sau din epoca de înflorire a Imperiului Roman.

În această perioadă, viața atât de agitată de complicate relații de viață, de lupte sociale și politice, dă lumii aristocratice gustul și nostalgia liniștii idilice. Complexitatea vieții mondene, agravată uneori și de conștiința surdă a unei vieți de incorectitudine și de brutalitate, îndreaptă această lume obosită spre idealul unei vieți de liniște și simplitate. Imaginea nebuloasă a unei vieți transcendente, este acum părăsită, pentru a se adopta în schimb imaginea unei iluzorii și înșorite lumi pământești.

În general, literatura idilică se manifestă acum în concordanță cu aspirațiile umaniste, ca o reacțiune cu caracter păgân în contra apăsătorului ascetism medieval. Genul idilic este prima formă în care se exprimă idealul literar al aristocrației și înaltei burghezii.

Începând de la sfârșitul secolului al XV-lea și prelungindu-se până în secolul al XVIII-lea, literatura idilică este foarte la modă. Este atât de puternică influența genului pastoral încât în afară de autori care au început a-l ilustra și propaga, chiar și cei mai mari scriitori au fost uneori influențați. În Italia – Sannazzaro (*Arcadia*), Guarini (*Păstorul credincios*), Tasso (*Aminta*); în Franța – Honoré d'Urfé (*Astrée*) în Spania, Montemayor (*Diana*), Lope de Vega (*Arcadia*) sau Cervantes (*Galatea*); în Anglia – Sidney (*Arcadia*), Spencer (*Calendarul păstorului*), Shakespeare (*Poveste de iarnă*, *Cum vă place* etc.) sau chiar mai târziu Milton (*Arcades*).

Cealaltă direcție este reprezentată de romanul cavaleresc, idealizând viața războinică și curteană, temă medievală (prelungindu-se și în Renaștere) care va fi înlocuită apoi prin falsă idealizare a vieții rustice în cadrul genului idilic.

În ambele direcții tema constantă este iubirea; dar în timp ce în romanul cavaleresc eroul trebuie să făptuiască isprăvi eroice prin forță, curaj și abilitate fizică, trecând prin grele primejdii pentru a-și atinge scopul, în romanele pastorale principalele mijloace ale eroului sunt discursurile frumoase ce țin a fi și convingătoare. În genul cavaleresc deci interesează acțiunea, în timp ce în cel pastoral interesează retorica personajelor. Dar comun ambelor genuri este derogarea de la realism. Neverosimilității faptelor din romanul



cavaleresc îi corespunde în romanul pastoral neverosimilitatea caracterelor și situațiilor.

Nu poate fi negat faptul că genul pastoral reprezintă un oarecare progres față de cel cavaleresc, întrucât sunt apreciate aici sentimentul în forma sa naturală, pasiunea liberă și frumusețile lumii naturii; deși pe de altă parte cadrul naturii este convențional, iar discursurile sunt puternic marcate de nota de prețiozitate și de pedanterie mondenă. Totuși, amândouă genurile se întâlnesc în disprețul lor total pentru condițiile vieții reale.

### Poezia lirică și poemul epic

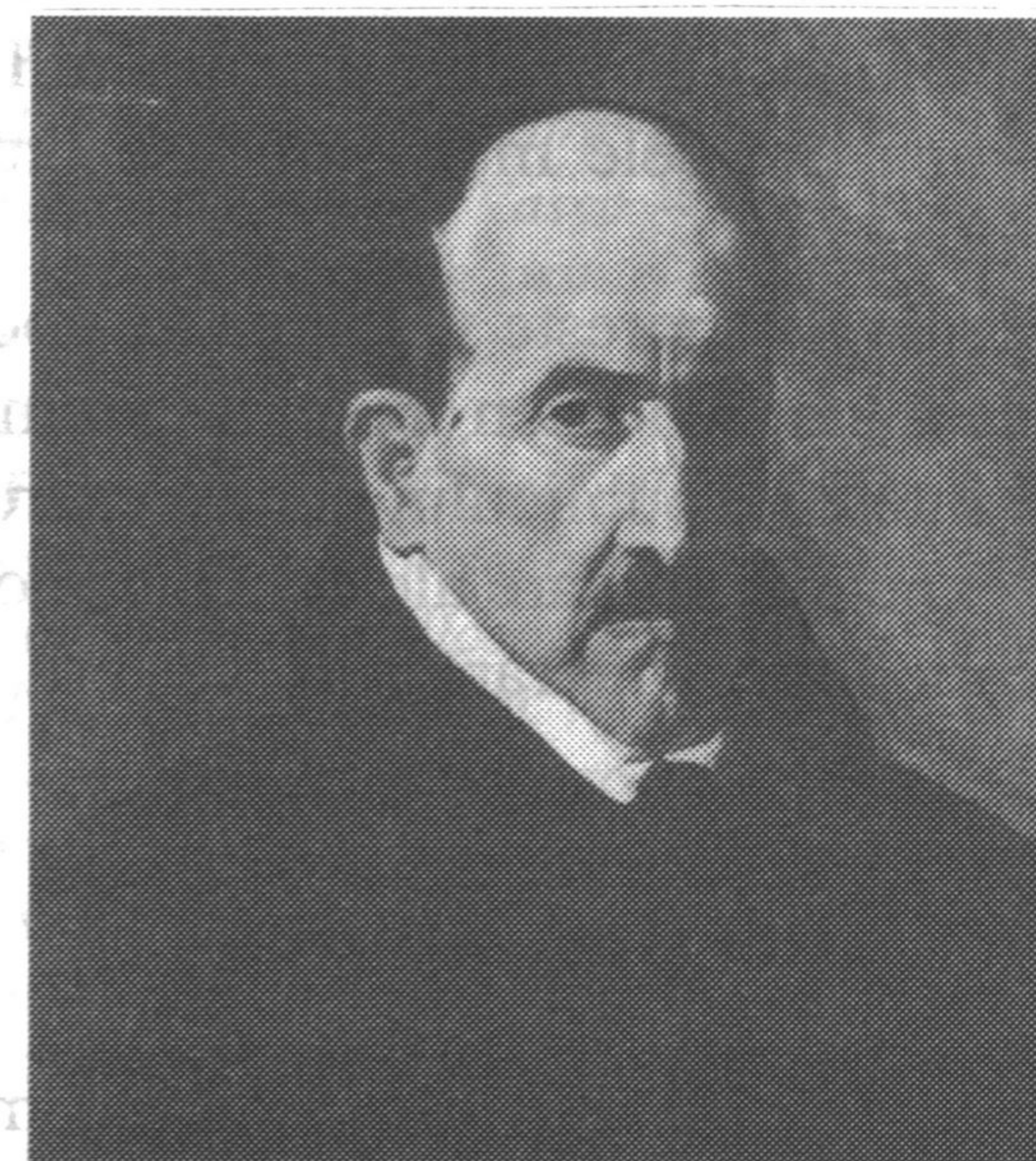
„Secolul de aur“ al literaturii spaniole a strălucit prin teatru și prin proză, și mult mai puțin prin poezie. Pe plan universal nu s-a impus nici grandilocventa poezie patriotică a lui *Fernando de Herrera*, nici sonetele lui Lope de Vega, nici poezia plină de spirit și de satiră a lui Francisco de Quevedo. În schimb s-a impus numele lui **Luis de Góngora** (1561–1627).

În creația poetică a lui Luis de Góngora se disting însă clar două stiluri deosebite, corespunzând unor perioade cu totul diferite. În prima perioadă, el scrie versuri fie de subtilă satiră, fie de sinceră confesiune, într-un stil simplu, clar și direct. În perioada a doua, când Góngora devine poet de curte și scrie ode laudative sau sonete pentru „elită“, stilul său devine obscur, alambicat, utilizând nu numai cuvinte direct latine, ci și construcția frazei latine, abuzând apoi de termeni mitologici, de hiperbole, antiteze și metafore incoerente, confuze, improprii. Creatorul stilului „gongoric“ își încheie, de pildă astfel un sonet dedicat iubitei:

„Dumnezeieștii ochi în Orient  
Dau lumii raze, șterg lumini din cer,  
Divinizați de-ntregul Occident.

Pe toate aceste mări de plete, cer  
Ca Amor împrejur să nu mai zboare,  
Nemuritoare bucle, undiță-omorătoare!“

„Góngora nu trebuie citit, ci studiat, Góngora nu vine să ne solicite, ca alți poeți, să fim melancolici, el face apel la rațiune. E absolut imposibil să-l înțeleagă cineva pe Góngora la prima lectură“ (F. Garcia Lorca). *Sonetele* lui și cele două cicluri de *Singurătăți* sunt poeme încărcate cu metafore extravagante, cu turnuri și inversi-



Góngora (portret de Velázquez).

uni forțate, cu latinisme și neologisme; un limbaj poetic fruct al unei culturi rafinate (chiar și temele de inspirație populară sunt tratate cu eleganță, prețiozitate și rafinament), suferind de un exces de erudiție: un limbaj ermetic, un mod de exprimare care va triumfa în Spania sec. XVII sub numele de *cultism* (iar în Europa – *gongorism*). – „Este o poezie oratorică și decorativă, muzicală de asemenea, făcută din toate resursele și artificiiile posibile ale retoricii, o bogăție care o despoaie total de sentiment și de idee... Și totuși, viața freamătă în toată această splendoare exterioară“ (Jean Cassou).

De o oarecare notorietate și dincolo de granițele Spaniei se bucură *Araucana* (37 de cânturi, în octave), cel mai realizat poem epic spaniol, datorat lui **Alonso de Ercilla** (1533–1594).

Alonso de Ercilla a participat personal la expediția militară de reprimare a răscoalei tribului chilian al araucanilor împotriva invadatorilor spanioli, încât atât evenimentele, cauzele, împrejurările, acțiunile, cât și personajele prezentate de poet au adevăr istoric și mult adevăr psihologic (cu excepția personajelor feminine). Valoarea poemului este susținută apoi de admirabilele descrieri de natură, precum și de descrierile dramaticelor scene de luptă; de aprofundarea caracterelor și a sentimentelor omenești; în primul rând însă de poziția scriitorului în judecarea faptelor, în care sens Ercilla nu-și reține admirația față de eroismul și de lupta dreaptă a



araucanilor. (Menționăm aici că același eveniment l-a inspirat și pe Lope de Vega într-una din cele mai frumoase drame istorice ale sale, *Supunerea araucanilor*).

*Araucana* lui Ercilla își sporește valoarea de document istoric și prin faptul că reflectă un fenomen tipic al vremii – spiritul de cucerire colonială și interesul publicului pentru cadrul exotic, interes promovat de aceste expediții militare ale conchistadorilor.

În acest sens, capodopera literară a Renașterii a fost scrisă de portughezul Camões.

### Luis de Camões

**Luis de Camões** (1525–1580) este singurul mare scriitor<sup>1</sup> pe care Portugalia l-a dat literaturii universale; și aceasta, în momentul când țara sa înscrie și un capitol important în istoria universală: capitolul deschiderii marilor drumuri oceanice și al importantelor descoperiri geografice.

A avut o viață asemănătoare vieții multor oameni ai Renașterii, incluzând studii umaniste la Universitatea din Coimbra, primirea sa în mediul poezilor de la Curte (fără a fi însă un „curtean“ și fără a beneficia de o pensie regală), un exil, apoi altul într-o garnizoană militară din nordul Africii (unde, într-o expediție navală poetul își pierde un ochi). După care se îmbarcă pentru India, ținuturi unde va rămâne timp de 17 ani, și de unde – după numeroase peripeții – se va întoarce aducând manuscrisul *Lusiadei*, capodopera sa (în afara celor vreo 500 de ode, elegii, egloge, sonete etc.). Opera sa însă nu-i va putea asigura o viață liniștită, încât marele poet va trăi în sărăcie și va muri, bolnav de ciumă, la vârsta de numai 55 de ani.

La prima vedere, *Lusiada*<sup>2</sup> pare a fi o apologie a expansiunii coloniale portugheze. În fond însă, opera – asemenea epopeilor homerice – este construită pe un motiv central de ordin moral: energia, curajul, tenacitatea, spiritul de sacrificiu al navigatorilor, care prin faptele lor aduc patriei onoare și faimă.

*Narațiunea începe într-un cadru mitologic (în Olimp zeii dezbat viitorul lusitanilor), după care revine în planul real: flota condusă de*

1. După Camões, celălalt mare poet portughez este **Gil Vicente** (c. 1470 – c. 1536), autorul *Monologului unui vâcar*, versuri encomiastice de influență populară (în lb. spaniolă – autorul fiind bilingv). Dramaturg, creatorul genului de dramă religioasă *auto sacramental*, introduce în piese lungi intermedii lirice.

2. În original: *Os Lusíadas* – „Lusiazii“ (= Portughezii).

*Vasco da Gama ajunge în Mozambic, apoi la Mombaca navigatorii întâmpină din partea băștinașilor perfidie și trădare. La Melinda, la cererea regelui indigenilor, Vasco – într-un lung discurs care ocupă trei cânturi (III–V) – începe printr-o descriere a Europei, povestește începuturile istoriei portughezilor (aici se intercalează celebrul episod al nefericitei Inez de Castro), cuceririle navigatorilor lusitani și călătoria sa până la Melinda. Cântul al cincilea – cuprinzând descrierea ținuturilor exotice și a unor fenomene naturale ciudate, aventura plină de haz a fanfaronului Velloso, episodul în același timp fantastic și dramatic al lui Adamastor și relatarea aspru realistă a ravagiilor scorbutului – este cu totul remarcabil în întregul ansamblu al operei. După un nou interludiu mitologic și după o povestire în genul romanelor cavalești, cititorul este adus la realitate prin descrierea amplă a unei furtuni pe mare, după care poetul continuă prin a nara alte peripeții ale navigatorilor. Portughezii ajung în India, Vasco da Gama este întâmpinat de un mahomedan care-l ajută, vizitează un templu indian, are o întrevedere cu regele băștinașilor, apoi – după neînțelegeri, comploturi și conflicte cu indigenii – flota portugheză ridică ancora. Urmează (cântul IX) un alt interludiu, amestec de viziune poetică clasicistă și senzualitate renașcentistă: Venus îi conduce pe navigatori în „Insula iubirii“, unde nimfele le fac o primire desăvârșită. În timpul ospățului, o sirenă înzestrată cu darul prezicerii le vorbește despre faptele viitorilor generali și guvernatori portughezi mai de seamă ai Indiei (cei care realmente s-au succedat în intervalul de șapte decenii, de la data acestei expediții a lui Vasco da Gama până la data apariției epopeii) – în fine opera se termină prin plecarea portughezilor și sosirea lor la Lisabona.*

Subiectul însuși indică planul grandios al epopeii: cincisprezece secole de istorie a unui popor, și o acțiune care se desfășoară pe scena a patru continente. Totodată, din subiect apare și eterogenitatea materiei: mitologică și istorică, fantastică și reală. Dar această eterogenitate, frapantă pentru ideile și sensibilitatea noastră literară, era, în schimb, perfect pe gustul contemporanilor lui Camões.

Cadrul mitologic, într-o epopee națională, era – în secolul al XVI-lea – nu numai admis, ci chiar de rigoare; mai ales că atmosfera de solemnitate, la crearea căreia mitologia contribuia, era reclamată de însăși natura genului, grandios prin definiție. Apoi, în acest cadru mitologic se putea include – și se includea perfect – un element strict național, deși fabulos: figura lui Lusus, legendarul părinte al poporului lusitan (în secolul al XVI-lea încă, portughezii se numeau pe ei înșiși – în limbaj retoric – „lusitani“). Ceea ce este însă mai de relevat aici este faptul că poetul utilizează doar miraculosul păgân, uitându-l total pe cel creștin. Și asta – în epoca de puternică reacțiune catolică a Contrareforme; în epoca în care



conflictele cu musulmanii trebuiau văzute oficial, în lumina unei „cruciade”; în epoca în care funcționa riguros Inchiziția – instituție căreia, în întreaga sa operă, Camões nu-i adresează nici un cuvânt de reverență!

Lumea *Lusiadei*, este, în fond, o lume necreștină. Morala creștină solicita umilință, asceză, renunțare, reamintea mereu „păcatul” și elogia „adevărata” viață, cea „de dincolo” – în timp ce eroii lui Camões, oameni ai unei ere noi, practicând norme de morală „păgână”, caută plăcerile, apreciază valorile lumii pământești și, mai ales, urmăresc să câștige faimă și glorie.

Ca formă, epopeea lui Camões este inspirată de modelele clasice – în special de epopeea lui Vergiliu.

Toate aceste modele însă, sunt asimilate, modernizate, dotate cu un conținut nou și integrate organic într-o viziune proprie de ansamblu. Chiar un episod ca acel al popasului navigatorilor în Insula Iubirii este mai puțin o convențională imagine clasicizantă cât un dat – în esență – popular: călătoriile uluitoare ale navigatorilor vremii și descoperirea atâtor ținuturi necunoscute supraexcitaseră imaginația oamenilor și răspândiseră în popor mii de legende și de narațiuni fantastice, pe care adeseori Camões n-a făcut decât să le înregistreze. Uneori – ca în episodul citat – le-a stilizat în maniera clasicistă. Alteori, le-a accentuat dramatismul și fondul de umanitate – ca în episodul, de mare forță și grandoare, al lui Adamastor: „Dante, Tasso, Milton, n-au imaginat ceva superior acestei personificări a Geniului Furtunilor” (Loiseau).

Ca fond, epopeea lui Camões este istorică. Pentru trecut, poetul își ia materia din cronici sau din istorici contemporani, uneori din tradiții orale privind istoria legendară (pentru că legende eroice versificate, în genul celor din „romancero” –ul spaniol, Portugalia nu avea).

Dar, mai întâi, *Lusiada* era o epopee a actualității. Or, pentru perioada contemporană, Camões se putea referi la amintirea proaspătă a unor evenimente recente și de toți cunoscute, precum și la relatarea unor impresii personale, la locuri și oameni cunoscuți direct de el, la propria sa experiență de viață.

Vasco da Gama este și nu este eroul principal al epopeii. De fapt, adevăratul erou principal al *Lusiadei* este poporul portughez – mai precis: navigatorul portughez. Fără îndoială că poetul ține să concentreze interesul și admirația cititorului asupra lui Vasco da Gama – dar mai mult ca asupra unui simbol, ca asupra unei personificări a calităților, eforturilor și ambițiilor unui întreg popor.



Camões (portret din epocă).

Și Camões își alimentează opera cu un material foarte bogat, și plastic redat, de impresii și fapte direct trăite, înscrie cuceririle contemporane în cadrul solemn al istoriei naționale și interpretează aventurile narate în perspectiva suflului general al aspirațiilor naționale contemporane. Dar înalta semnificație etico-socială a *Lusiadei* intervine tocmai aici: în luciditatea cu care poetul discernă și în vehemența cu care înfierează cupiditatea, neomenia și decadența moravurilor. Curajos și demn, Camões declară:

„N-oi lăuda în versuri potentății  
Chiar dacă mă amenință dizgrații!  
.....  
Nici pe-acel care, fiind puternic,  
Doar patimilor se dedă mereu  
Și, ca să-i placă unui timp nemernic,  
Mai multe fețe schimbă ca Proteu,  
Și nici pe cel care, părând cucernic,  
Poporul totuși îl împilă greu.  
Cât regele-i încă necopt la minte,  
Eu n-am să-l cânt în versul meu fierbinte!”

Foarte rareori, la acea dată (și încă în întreaga literatură europeană) s-au scris asemenea versuri la adresa absolutismului monarhic:



„Așa ești prețuită, vitejie,  
Din înălțimea tronului regal,  
Căci voia lor și-o pun adesea regii  
Deasupra adevărului și-a legii!”

Este clar: Camões n-a fost un curtean – pentru că prea era mândru, onest și sincer ca să poată suporta adulara și pe adulatori. După cum nu putea admira regalitatea abuzivă și efeminată. După cum nu putea îndura nedreptatea judecătorilor și a tuturor dregătorilor statului absolutist, care

„În loc să îndulcească sărăcia  
Norodului, nevolnici se arată!  
Iubesc puterea, rangul, bogăția  
Strigând mereu că-s drepti și fără pată!  
Cu sânge preschimbă-n lege tirania!  
Rămâne neștirbită legea dată  
Când din puterea regelui nu roade!...  
Pentru norod de-i bună – legea cade!”

După cum, de asemenea, nu putea accepta nici clerul, care „sub haina umilinței ascunde ambiția” – în timp ce un adevărat preot n-ar trebui să cunoască nici vanitatea, nici cupiditatea:

„Căci cel ce-nalță-ntr-adevăr litanii  
Disprețuiește gloria și banii!”

După cum, în fine, nu putea să nu incrimineze aroganța, inactivitatea, decadența moravurilor aristocrației, căreia îi opune admirativ, exemplul admirabililor navigatori:

„Nu cresc eroi bucatele alese,  
Nici lungile, trândave promenade!  
Dedată desfătării prea adese,  
Virtutea în viteze piepturi scade!

Ci numai brațu-ndătinat să lupte  
Și pieptul strâns în platoșe și zale,  
Veghind, răzbind prin valurile-abrupte,  
Își află către mari onoruri cale!  
Doar înfruntând primejdii ne-nterupte,  
Mari arșiți, gerul, vântul și rafale,  
Hrănindu-te cu mucedă merinde,  
Vezi brațul tău, spre lauri că se-ntinde...”

Înainte de toate însă, patosul moral al *Lusiadei* stigmatizează nu atât cupiditatea în sine, cât puterea de corupție a aurului. În această epocă, a acumulării inițiale a capitalului, alături de marii scriitori ai Renașterii care au semnalat cu sublimă îngrijorare efectul moral distrugător al banului – Thomas Morus, Marlowe, Ronsard, Montaigne și în fruntea tuturor Shakespeare – se situează și Camões:

„Cetăți prefăce auru-n ruine,  
Prietenii ți-i schimbă-n scelerăți,  
Prin el cel nobil ticălos devine  
Și-ai oastei capi vrăjmașilor predați.”

Impresia de forță este realizată de toate aceste elemente enumerate mai sus, dar și de continua prezență *subiectivă* a poetului de-a lungul unei opere, în fond, epice. Ceea ce, în loc să impieteze asupra genului abordat, dimpotrivă, îl susține, îi dă patos și putere de convingere: căci genul ales de autor este un gen eroic, iar personalitatea autorului este cea a unui soldat. A unui soldat patriot, curajos, cinstit – dar și a unui temperament sensibil.

De aci – un alt farmec al *Lusiadei*: nota personală. La momentele de reacție spontană a scriitorului care își judecă aspru contemporanii, se adaugă momentele lirice ale confesiunii; și astfel, îl auzim pe poet mărturisind:

„Viața mea cu anii trece, trece.  
Se schimbă vara vieții mele-n toamnă!  
Mi-i mândrul geniu tot mai sterp, mai rece.  
Căci numai vitregia-mi este doamnă!  
Scârbia spre uitare mă petrece  
Și spre-apa somnului de veci mă-ndeamnă,  
O, muză, doar acum m-ajută iară  
În slavă să-mi înalț iubita țară!”

Suntem la cântul al X-lea, la cântul ultim – al epopeii și parcă al poetului. Camões poate deci formula o concluzie asupra vieții, a vremii și a țării lui. O concluzie în care percepem oboseală și dezamăgire, melancolie și dezgust:

„Destul, o, muză! Nu mai am putere!...  
Mi-e vocea stinsă, lira destrunată;  
Nu cântul lung acum să tac îmi cere.  
Dar cânt o surdă și-mpietrită gloată!  
Al geniului foc în beznă piere  
Când patria nu-i dă nici o răsplată.  
Căci aurul e țării mele domn  
Și doarme țara trist și trândav somn!”



Astfel, *Lusiada* devine un cântec al măreției Portugaliei lui Vasco da Gama – și al dezamăgirii lui Camões în fața realităților contemporane<sup>1</sup>.

### Romanul picaresc

Direcția realistă în proza spaniolă a Renașterii este reprezentată de romanul „picaresc”, narațiune prin excelență antiromanescă, al cărei personaj central este un *picaro*. Cuvântul care azi înseamnă un pungaș, un vagabond, un pierde-vară, avea în secolul al XVI-lea înțelesul de ajutor de rânduș, slugă de cea mai umilă condiție. Acțiunea acestor romane se mișcă în lumea declasaților, dar în același timp și a claselor conducătoare, denunțând viciile, corupția, răul social sub toate formele. Aspră satiră de pe poziții populare a societății unei Spanii moralmente în declin, adoptând forma de parodie până la caricaturizarea genului cavaleresc și împrumutând tonul snoavei populare, literatura picarescă zugrăvește o frescă vie a oamenilor, a stărilor de lucruri și moravurilor.

Primul roman picaresc (mijlocul secolului al XVI-lea) este *Lazarillo de Tormes*, de un autor anonim, prototipul genului picaresc, – povestea unui orfan din popor, un urgisit al societății vagabondând prin lume, prilej pentru autor de a dezvălui relele vremii. Dar capodopera genului este *Guzmán de Alfarache*, în care Mateo Alemán (1547–1612), deși prezintă un erou din altă categorie socială, urmează aceeași schemă.

De astă dată, Guzman este un tânăr aristocrat (bastard de prinț cu o curtezană și adoptat de un bancher), care e atras de aventură pentru că vrea să cunoască viața. Ajunge rând pe rând cerșetor, rânduș, soldat, student, întreținut de femei, apoi, ca bancher, devine un mare afacerist, operând în stil mare cu reprezentanții statului și ai înaltei aristocrații. În felul acesta romanul lui Alemán devine o foarte amplă, variată, documentată și pitorească frescă a Spaniei.

Celebru a devenit și romanul lui Francisco Quevedo (1580–1645) *Don Pablo din Sagovia*. Elemente picaresci se regăsesc adesea și în nuvelele lui Cervantes, în scurtele sale piese sau în comedia *Pedro de Urdemalas*.

Tehnica genului picaresc folosește de obicei forma narațiunii autobiografice. Călătoria eroului este determinată de nevoia de a-și

câștiga viața, din gust de aventuri sau din nostalgia pentru o viață mai bogată în activitate. Acțiunea se desfășoară pe schema „călătorie”, eroul traversând felurite locuri și medii sociale. Realismul aspru al descrierii cade uneori în redarea, de gust îndoielnic, a unor detalii naturaliste. Comicul permanent are uneori caracter de farsă, alteori de grotesc, iar satira incisivă – implicită sau direct exprimată – este aplicată unor observații pătrunzătoare. Decăderea generală a moravurilor și stărilor de lucruri se reflectă în concepția eroului despre lume și viață. Intrepiditatea și abilitatea sa degenerază în viclenie și răutate, tonul general este un ton de amărăciune și pesimism. În general însă, nicăieri tabloul amplu, variat, în culori vii, al lumii contemporane, și dezvăluirea satirică, brutală a corupției epocii, nu sunt atât de puternic realizate ca în proza picarescă.

Genul s-a bucurat de o largă răsândire în Europa, influențând momentele importante ale prozei realiste din Germania (Grimmelshausen). Anglia (Nashe, Fielding), Franța (Lesage) etc.

### Nuvelele lui Cervantes

Un caz particular al prozei realiste spaniole, conținând multe elemente picaresci, întâlnim în nuvelele lui Cervantes.

În proza sa Cervantes s-a îndreptat categoric spre direcția realistă de inspirație, scriind în primul rând *Nuvelele exemplare* (douăsprezece la număr), dintre care remarcabile sunt *Țigăncușa*, *Rinconete* și *Cortadillo* și *Dialogul câinilor*.

*Țigăncușa* prezintă figura de un pitoresc ușor romantic a unei tinere țigănci de o deosebită frumusețe și măiestrie în arta ghicitului, a cântecului și dansului. Fiul unui nobil se îndrăgostește de ea, dar ea nu-l acceptă decât după ce el va renunța la societatea lui și va trăi cel puțin doi ani viața nomadă a Țiganilor. Tânărul se învoiește și după multe peripeții cei doi tineri se căsătoresc.

În primul rând, remarcabil relief capătă aici ideea libertății de viață a Țiganilor, transfigurarea poetică a bucuriei vieții nomade exprimând însuși idealul renascentist al autorului. Libera, pură și ideala viață a celor ce trăiesc tot timpul în mijlocul naturii este elogiata de autor în termeni hiperbolici, ce amintesc experiența sa literară în domeniul romanului pastoral: *Galatea*, abunda în entuziaste descrieri de natură.

Accente realiste se degajează net din redarea personajelor și moravurilor nomazilor; apoi dintr-o satiră mai mult sau mai puțin

1. Luis de Camões: *Lusiada* (trad. de Aurel Covaci). Studiu introd. de Ovidiu Drimba, p. 5–23), Buc. 1965.



voalată, fie la adresa justiției corupte a timpului, fie la viața încărcată de convenții și artificială a clasei de sus, fie în sfârșit cuprinsă în sfidarea clasei aristocrate de către tânăra țigancă ce nu se lasă nici un moment impresionată de sentimentele unui tânăr nobil. (De asemenea, trebuie reținută aici și atitudinea lui Cervantes față de poezii timpului, ce scriau o poezie lipsită de fond, ca o predilecție ocazională și numai pentru a fi apreciată în cercurile aristocratice.)

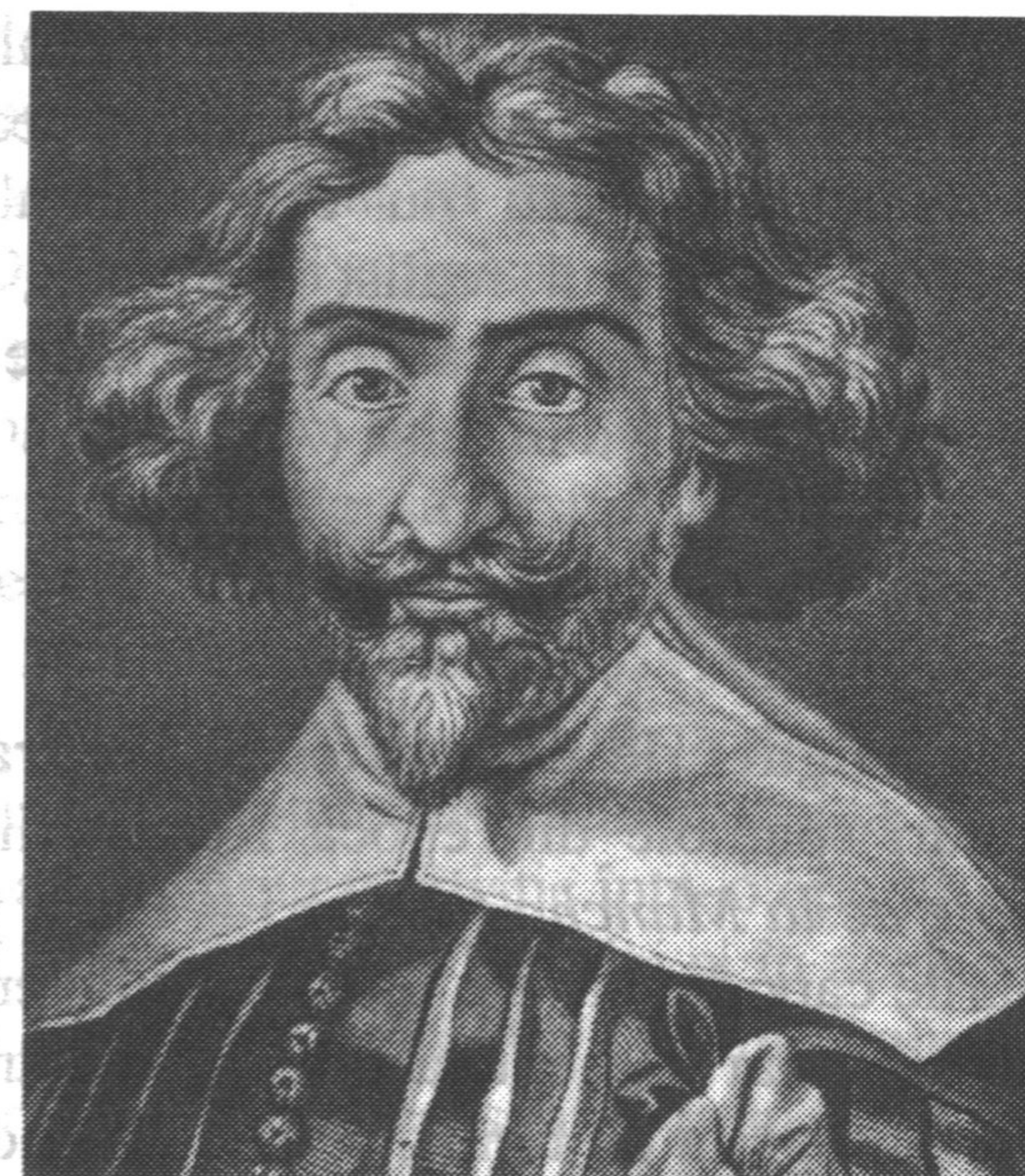
Nuvela *Rinconete și Cortadillo* realizează chiar din primele pagini o descriere aspru realistă a înfățișării exterioare și a vieții celor doi copii vagabonzi, tipuri de haimanale, unul fiind specializat în trișarea la jocul de cărți, iar celălalt în furtul la buzunare. Acești copii vorbesc un limbaj „nobil”, într-un dialog afectat aristocratic, întrebându-se apelative emfatic prin care Cervantes ironizează eticheta convențională a limbajului nobililor.

Acești mici vagabonzi, pentru a-și exercita „meseria” trebuie să intre în organizația lui Monipodio, șeful întregii rețele madrilen de pungăși, escroci, criminali, prostituate, bătauși, o întreagă armată bine organizată și disciplinată, de „picaros”. Cervantes realizează un tablou puternic și veridic al mediului, zugrăvit în culori vii, în care lumea decăzută a societății trăiește și își exercită mizerabilele ei ocupații.

În diferitele episoade ce intervin în descrierea organizației lui Monipodio, Cervantes are ocazia să denunțe complicitatea autorităților din Madrid cu această lume de pungăși, să ridiculizeze bigotismul practicat cu aceeași ipocrizie și de cele mai decăzute categorii sociale, să dezvăluie buna tovărășie în care trăiesc unii nobili cu bandele de bătauși, de care au nevoie pentru a se răzbuna în diferite răfuieli personale; iar obiceiul de a oferi ofrande sfinților patroni ai hoților atinge aici semnificații foarte îndrăznețe.

În *Dialogul câinilor*, această concepție de viață este etalată mai amplu și mai deschis; ceea ce însă nu scade cu nimic din savoarea viziunii și a unui umor specific spaniol, învăluit într-o umbră de amărăciune.

Unul din câini, Berganza, își povestește viața și aventurile sub forma unei amuzante fantezii, fapt care îi dă prilej autorului să se exprime asupra diferitelor probleme. În casa unui burghez bogat, de pildă, Berganza vede vanitatea părinților de a-și ține copiii ca pe niște fii de prinț. În serviciul unei doamne, câinele remarcă pasiunea acesteia pentru romanele pastorale și ironizează artificialitatea genului. Ajuns apoi în slujba unui polițist, câinele denunță corupția



Cervantes (portret atribuit lui Velázquez).

autorităților. Deosebit de puternic este episodul cu vrăjitoarea și descrierea de un dramatism crud a căderii în transă, episod în care autorul ridiculizează superstițiile vrăjitoarești, care se bucurau de un mare credit în acea vreme. Rând pe rând, câinele ajunge apoi printre țigani vagabonzi, soldați grosolani, mauri cămătari, actori ambulanti sau oameni de „știință”, cum este alchimistul ce caută cu încăpățănare piatra filosofală, sau matematicianul obsedat de problema cvadraturii cercului.

*Dialogul câinilor* este o necruțătoare dezvăluire a celor mai variate rele de care suferă societatea epocii – cu negustorii hrăpăreți și ambițioși, cu savanții presumțioși și ridicoli, cu autoritățile care se lasă corupte, cu țara plină de vagabonzi, trântori și pungăși, de negustori lacomi, cămătari speculanți etc.

Ceea ce caracterizează în general nuvelele lui Cervantes este inspirația lor puternic realistă. Nuvele lui Cervantes, deși multe din ele conțin elemente picaresce (în special *Rinconete și Cortadillo*), nu aparțin totuși propriu-zis acestui gen, care în realismul său brutal devia spre naturalism adeseori; gen în care, apoi, – după cum s-a observat – un picaro vedea viața în mod picaresc, adică nu credea în valori morale ideale, agățându-se doar de valoarea ce lui i se părea cea mai sănătoasă și singura: materia brută și instinctul elementar.

Consecințele emotive ale unei asemenea atitudini erau nemulțu-



mirea, amărăciunea, răutatea, viclenia și sarcasmul, care dădeau însăși tonalitatea nuvelei sau romanului picaresc. Ceea ce reține însă Cervantes din romanele picaresci nu este spiritul și concepția pesimistă de viață, ci caracterul realist dominant, aplicația spre povestirea de călătorie, grația puțin aspră, trăsăturile răutăcioase și comicul, care adeseori se rezolvă în farsă (A. Castro).

### Cervantes, omul

Capodopera lui Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) și a întregii literaturi spaniole din epoca Renașterii este *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha* (partea I - 1605; partea a II-a - 1615), -na din marile capodopere ale literaturii universale. Romanul (cea mai răspândită și mai comentată operă din întreaga literatură universală) este, prin bogăția de tipuri, de situații și de probleme, o adevărată carte a Spaniei secolului al XVI-lea.

Dacă însă în *Don Quijote* recunoaștem oglinda critică a Spaniei din acea vreme, nu putem să nu vedem în ea și cartea dezamăgirii unui om. Viața lui Cervantes a fost un lung șir de deziluzii. În Cervantes, reprezentant strălucit al Renașterii - „cel mai sănătos și mai echilibrat dintre geniile Renașterii“, cum îl califică un mare critic spaniol - contemplativul se întâlnește cu omul de acțiune, mintea pătrunzător critică cu pasiunea idealului, îndrăgostitul literelor cu acela al armelor.

Și primul ideal pe care Cervantes l-a urmărit în viață a fost idealul militar. Erou în bătălia navală contra turcilor de la Lepanto, elogiât de comandantul suprem, Don Juan de Austria, Cervantes se întoarce din bătălie fără brațul stâng. Apoi, după cinci ani de captivitate la mauri în Alger, se înapoiază în patrie. Dar Spania nu mai are nevoie de el și Cervantes e silit să părăsească armata în care servise cinci ani și să renunțe la acest ideal.

Se dăruiește acum idealului literelor. Scrie un roman pastoral, scrie versuri, scrie drame, scrie comedii, convins fiind că adevărata lui vocație este teatrul<sup>1</sup>. Dar scrisul nu-i aduce nici protecția celor

mari, nici glorie, nici destui bani pentru o viață oricât de modestă. Trebuie să renunțe și de astă dată.

Nu-i mai rămâne decât să încerce un ultim ideal: acela de a câștiga bani. Devine întâi comisar pentru aprovizionarea „invincibilei armade“, peste un an însă „invincibila armadă“ piere în valuri. Apoi, perceptor de biruri mai mulți ani. Și apoi câteva luni de închisoare, pentru fraudele săvârșite de un ajutor al său. A treia înfrângere, a treia renunțare.

Așadar, la 30 de ani - deziluzia vieții militare; la 40 de ani - deziluzia vieții literare; la 50 - deziluzia vieții practice: iată bilanțul unei vieți. Pentru posteritate însă, bilanțul n-a fost deficitar, pentru că Cervantes l-a transfigurat artistic într-o operă.

*Don Quijote* este o carte a Spaniei și în același timp cartea unei victime a vieții, dar fără fiere și fără lacrimi; a unui dezamăgit, dar la care dezamăgirea nu apare ca sentimentul unui otrăvit de viață, a unui mizantrop, a unui cinic sau a unui revoltat; dacă poate fi vorba aici de o revoltă, apoi este revolta sub forma umorului împotriva propriei sale iluzionări, împotriva iluziei de a nu fi putut sau de a fi crezut că nu trebuie să-și ajusteze idealurile după măsura vremilor, a situațiilor și a oamenilor. Totuși, prin vâlul acestei conștiințe melancolice transpare optimismul permanent al unui om echilibrat.

### Ideile sale literare

Intenția primordială a autorului, mărturisită încă în prefață și repetată de-a lungul operei, este „de a dărâma cu toată priceperea această uriașă clădire înălțată din mulțimea cărților asupra cavalerismului“. Dar dacă Cervantes nu și-ar fi depășit cu mult intenția, cartea sa ar fi rămas o simplă curiozitate a vremii.

De fapt, în secolul al XVI-lea producția romanului cavaleresc luase proporțiile unei adevărate industrii. Succesul imens de care se bucura această literatură la modă - căreia i se reproșa că rătăcește mințile și inimile prin descrierea largă a pasiunilor - alarmă oficialitățile laice și bisericești. Astfel, în Spania, o lege din 1552 interzice imprimarea și difuzarea romanelor cavaleresti în Indiile occidentale. Trei ani mai târziu, cortesele se pronunță împotriva lor, hotărând să fie arse în piață. Conciliul din Trento, de asemenea, le condamnă aspru, fără să mai vorbim de umaniștii spanioli, care se declară împotriva acestei maladii incurabile. Totuși, în ciuda acestor

1. Romanul pastoral *Galatea*; cele 12 Nuvele exemplare; drama istorică *Numancia; Călătorie în Parnas* - o trecere în revistă (în terține) a poezilor vremii; *Opt comedii și opt intermedii* (remarcabilă *Pedro de Urdemalas*); *El rufian dichoso*, singura sa dramă religioasă; *Suferințele lui Persiles și Sigismundei* - roman (postum) în 4 vol., ultima sa operă, un sfâșietor de trist adio de la viață și de la glorie.



dispoziții, abundența producției de romane cavalierești nici măcar nu scade! Iată însă că în ianuarie 1605 apare o simplă parodie (cel puțin în aparență) a acestui gen, intitulată *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha* (al cărei succes fără precedent este atestat de apariția a 6 ediții în primul an), și numaidecât autorul ei se dovedește a fi mai tare decât toate conciliile, cortesele și ordonanțele regale. Căci după *Don Quijote* nu s-a mai tipărit în Spania nici un nou roman cavaleresc, iar dintre cele vechi doar o singură reimprimare.

Ceea ce este paradoxal e faptul că vigurosul exterminator al modei vechilor romane cavalierești nu era convins, deplin și fără rezerve, de caracterul nociv al acestui gen de literatură.

Este adevărat că Cervantes îl condamnă, ridiculizându-l fiindcă înstrăinează publicul de la realitățile și cerințele vremii, dirijându-i atenția și atitudinea într-o direcție falsă – aceea a trecutului ireversibil și a desprinderii de viață. În felul acesta, autorul nu se angajează exclusiv într-o polemică literară. Căci Cervantes nu concepe literatura pur și simplă ca „literatură”, ci ca un element de viață, ca o forță ideologică influențând activ acțiunile sociale.

Ceea ce nu admite el în această prolixă producție de romane cavalierești, monotone și stereotipe, este în primul rând minciuna și imoralitatea, adică inconsecvența practică a eroilor cu idealurile nobile pe care le afișează și cu care se mândrea instituția cavalerismului. Cervantes reține și admiră tot ce e frumos, nobil și uman în cavalerism, respingând doar ceea ce este himeric, imoral, vulgar și fals în formele de degenerare ale idealului cavaleresc.

Cervantes apreciază acele romane cavalierești care sunt „presărate cu născociri ce, de bine de rău, se apropie de adevăr, peste care autorul a așternut vâlul fin al celor ce pot fi într-adevăr cu puțință” (I, 47). Concepția literară a autorului se exprimă ferm: literatura trebuie să fie „în același timp folositoare și plăcută. Dar aceste culmi nu pot fi atinse de către acela care se îndepărtează prea mult de adevăr și ia în derâdere natura, iar opera lui nu poate fi trainică”. Așadar, condiția literaturii, potrivit concepției sale realiste exprimate și cu ocazia aprecierii teatrului contemporan („imitația naturii este primul lucru pe care-l cauți într-o piesă”), este să fie „oglină vieții omenești, o pildă a moravurilor și o icoană a adevărului” (I, 48).

## Don Quijote – sensul eroului și umanismul autorului

Poate că nu există un singur erou în întreaga literatură universală care să fi fost mai nedreptățit de înțelegerea marelui public ca Don Quijote.

Alonzo Quijano devenit Don Quijote este un cavaler sărac, un „hidalgo”, pasionat cititor al romanelor de cavalerie, cu judecata deviată de lectura lor; în primul rând însă un om pătruns de valoarea înaltei lor moralități ideale. Don Quijote este obsedat de ideea reînvierii cavalerismului rătăcitor, așa după cum un personaj al romanului (Cardenio) e obsedat de ideea dragostei, iar Sancho Panza de ideea parvenirii și a câștigului.

Față de obsesiile celorlalți doi, mania lui Don Quijote este socialmente superioară, întrucât eroul e obsedat de ideea pe care ar trebui să fie fondată însăși ordinea lumii: dreptatea socială și înlăturarea asupririi. „Eu am venit pe lume să înlătur nedreptatea... să vin în ajutorul celor slabi și năpăstuiți”, repetă mereu eroul (I, 52, etc.).

Este țelul de viață al unui suflet funciarmente nobil, un suflet în care nu e nimic meschin, nimic interesat. Chiar „faima” pe care o urmărește eroul nu este pentru el un scop în sine; adevăratul scop al vieții lui, pe care o vrea încununată cu merite reale, este binefacerea faptei sale. Și obsesia lui nu se epuizează în fantezie, acest pasionat al faptei pornește la acțiune. Esența quijotismului constă în fidelitatea eroului față de înalta datorie pe care singur și-a impus-o; și aceasta, cu prețul acceptării unei vieți de castitate, de onoare, de caritate, a unei vieți grele, plină de privațiuni și întâlnind la tot pasul înfrângeri, suferințe, umiliri. În această supunere stoică la nenorocire este cu totul altceva decât un simplu sentiment de mândrie tipică unui hidalgo castilian; este acea demnitate umană (de care dă dovadă atât eroul, precum a dat în toate împrejurările vieții și părintele său, Cervantes), acea demnitate de a nu voi să se degradeze lamentându-se.

Don Quijote nu urmărește să ajungă nici împărat, nici măcar duce: trăiește numai pentru ceilalți, luptă și suferă numai ca să nimicească răul, să facă să triumfe adevărul și dreptatea pe pământ. Mania eroului, atât sub raportul scopului ce-l obsedează, cât și sub acela al mijloacelor cavalierești la care recurge, nu are din punct de



vedere moral nimic reprobabil: dimpotrivă, se apropie mai mult de virtutea înțelepților și a oamenilor mari.

Astfel circumscrisă psihoza donquijotească, cu alte cuvinte implicând atâtea valori morale (generozitate, curaj, modestie, claustrare, puritate, dezinteres, acțiune, stoicism și în general idealul său de a se realiza în bine și frumos), această psihoză devine o sumă de virtuți. Cu excepția, bineînțeles, a cazurilor (rare, de altfel) când fără voia cavalerului obsesia lui devine vătămătoare celorlalți.

Ratarea mărețelor isprăvi – cum le vede eroul în delir – și în același timp ridicolul său se datorează în principal neadecvării faptei la necesitate, a intenției la posibilitățile reale, a idealului la circumstanțele materiale concrete. Această inadecvare compromite toate bunele intenții ale lui Don Quijote, îl compromite atât pe eroul devenit ridicol, cât și faptele lui, care se dovedesc a fi nu numai ineficiente, ci adeseori chiar în detrimentul celor pe care cavalerul rătăcitor vrea să-i ajute. Numai aceste cauze îl fac ridicol pe Don Quijote, ale cărui trăsături pozitive de caracter degenerază, când eroul trece la acțiune, în fals și comic.

Dar Cervantes subliniază ansamblul de virtuți ale eroului său (firește, cu corectivul de a fi adaptate necesității, posibilităților și realității), căci în concepția autorului ceea ce servește progresului social sunt tocmai aceste virtuți, proprii eroului său. Și acest erou este una din cele mai splendide exemplare de umanitate pe care le-a creat literatura tuturor timpurilor. În aceste momente de calm, când nu mai este deci obsedat de cavalerie și cavalerism, Don Quijote crește până la dimensiunile superioare ale înțelepciunii, ale bunului simț și clarviziunii în problemele și domeniile cele mai diverse. Elocvența eroului se desfășoară atunci cu o limpezime de logică și cu o puritate de expresie care situează aceste pasaje printre paginile cele mai frumoase ale prozei Renașterii. Atitudinea și cultura umanistă a lui Cervantes se manifestă în special în aceste discursuri ale Cavalerului Tristei Înfațișări, discursuri în care Cervantes își expune ideile asupra celor mai variate subiecte.

În afară însă de urme și atitudini, umanismul lui Cervantes se manifestă în abordarea directă a unor teme specifice gândirii Renașterii. Astfel, de pildă, acea doctrină a naturii concepută ca o putere divină ce crează pe om (doctrină fundamental anticreștină), pe care o susține scriitorul vorbind în repetate rânduri despre „*natura, majordomul lui Dumnezeu*“. Acest cult al naturii implică și gustul lui Cervantes pentru genul literar al pastorelei, concepută ca



El Greco: „Sf. Familie“ (detaliu). Museo Tavera, Toledo.

mijloc de evadare din obositoare și viciată societate; sau acel pasaj din *Don Quijote* (prefigurând preceptul de mai târziu al lui J. J. Rousseau: „Natura este bună“), în care elogiază miticul trecut, când nu existau abuzuri și nedreptăți. În aceeași ordine umanistă se înscrie și faimosul discurs al lui Don Quijote despre arme și litere, aducând în discuție o temă frecventă în scrierilor oamenilor Renașterii: problema superiorității profesiei militare sau a celeia a omului de litere. Dacă Cervantes, omul Renașterii și eroul de la Lepanto, o prețuiește mai mult pe prima (deși îi păstrează cea mai înaltă considerație și celei de a doua), este pentru că războiul, prin grelele încercări la care îl supune pe ostaș, e cea mai aspră școală de caracter și pentru că armele au drept scop principal de a asigura însăși condiția de dezvoltare a literelor: pacea. „*Această pace e adevăratul țel a războiului*“. (I, 37).

Dar, în afară de aceste disertații, ceea ce îl ridică definitiv pe erou deasupra oricărei zeflemisiri este profesiunea sa de credință de pe patul morții. „*Viața mea* – recunoaște eroul, precum va recunoaște și cititorul – *viața mea n-a fost atât de păcătoasă încât lumea să aibă dreptul să mă socotească nebun*.“ În acest ultim și cel



mai frumos capitol al cărții găsim justificarea cea mai convingătoare a măreției sale morale. „*Am fost nebun și acum iată-mă întreg la minte*“, rostește muribundul, adresându-se prietenilor săi. „*Mă puteți ferici, prieteni, căci nu mai sunt Don Quijote de la Mancha ci Alonzo Quijano, pe care blândețea lui l-a făcut să mai fie numit cel Bun*“. Așadar, eroul nu se simte învins cu adevărat câtă vreme pentru supraviețuitori rămâne amintirea, nu a faimosului Don Quijote de la Mancha, ci a lui Alonzo Quijano cel Bun. Vindecătorească răstăcirea lui, eroul rămâne încredințat, ca și până acum, că valoarea supremă a vieții este bunătatea. Iată un fapt ce pune în adevărata sa lumină sensul unui personaj, caracterul unui scriitor și semnificația unei cărți; unde – caz unic în literatura universală – întâlnim mai bine de șase sute de personaje dintre care însă nici unul nu este cu adevărat odios.

### Sancho Panza și resursele umorului

O trăsătură genială a cărții este faptul că, în loc de un protagonist, Cervantes a imaginat doi, de dimensiuni diferite, dar cu un relief identic. Sancho Panza nu mai este scutierul insignifiant din vechile romane cavalești, nici personajul simplu din popor, care în teatrul spaniol al epocii deține poziția unei critici democratice, ci un personaj pus aproape de la începutul romanului alături de eroul principal.

Desigur că intenția lui Cervantes a fost ca, prin contrast, figura lui Sancho să dea relief moral lui Don Quijote, să-i pună în evidență psihoza, să aducă configurația elementară a bunului simț rustic și să obțină acel efect de umor democratic, care este unul din apanajele literaturii spaniole din epoca ei de aur. Dar, pe măsură ce acțiunea înaintază, asistăm la un fenomen de a cărui subtilitate nu sunt capabili decât marii scriitori, și anume la un adevărat proces de osmoză spirituală ce are loc între cavaler și scutierul său. Viața lor comună, de aventuri, privațiuni, suferințe, umiliri, precum și reciproca lor cunoaștere profundă duc atât la „donquijotizarea“ lui Sancho, cât și la „sanchizarea“ lui Don Quijote, ca să întrebuițăm termenii unui alt critic spaniol. Începând din partea a doua a romanului, Don Quijote înclină spre o viziune mai practică, spre un bun-simț mai apropiat de realitate, spre o potolire a entuziasmului său frenetic. În același timp, sub influența cavalerului asistăm la donquijotizarea lui Sancho, pe de o parte în sensul că ajunge să se contamineze de

mania stăpânului său, pe de altă parte în sensul unei înălțări morale a rusticului scutier.

Figura mucalitului scutier avea, în intenția inițială a lui Cervantes, rostul unei resurse de umor. În genere, aceste surse de umor în romanul lui Cervantes sunt multiple, dar aproape toate se reduc la categoria nepotrivirii, în înțelesul de contrast, de incompatibilitate, disproporție și dezacord.

Este, dintru început, umorul derivat din tema cavalerului ce caută să reînvie o anacronică instituție medievală într-o lume modernă. Este apoi umorul pe care îl sugerează contrastul scenei, acest peisaj dezolant, pietros, sterp, uscat de arșița soarelui Manchei; scenă în care se desfășoară însă o acțiune dinamică, erotică, ce pune în mișcare idealuri atât de pasionate. Apoi, firește, puternice efecte de umor provoacă violentul contrast inițial dintre caracterele celor doi protagoniști. O varietate mai fină, dar succulentă, de umor verbal, o furnizează în special limbajul pitoresc, jocurile de cuvinte și debitul uimitor de zicători și proverbe al lui Sancho. În fine, efectele cele mai directe de umor, în varietăți de grotesc, burlesc, ridicol și duse până la sarcasm, le obține Cervantes din exploatarea dezacordului situațiilor în care se plasează singur Don Quijote, situații despre care am vorbit mai înainte. Burlescul aventurilor cavalerului răstăcitor este ceea ce aprecia publicul cititor al veacului al XVII-lea, este, de asemenea, ceea ce i-a asigurat larga popularitate de-a lungul veacurilor; dar la care nu se poate rezuma și cititorul avizat, care vrea să se pătrundă de marea valoare a acestei capodopere, de înaltul ei mesaj artistic, de apelul la dreptate și generozitate.

### Fresca critică a Spaniei timpului

Canavaua romanului lui Cervantes este dintre cele mai largi din întreaga istorie a romanului. Aproape toate tipurile Spaniei epocii sunt reprezentate aici, de la curtea ducală până la sclavii galerelor. Toată galeria aceasta de tipuri dă o mare bogăție de colorit cărții, bogăție la care contribuie și varietatea tonului narațiunii, care parcurge toate gamele, de la sublim până la farsă și de la oribil până la burlesc.

Dar prezentarea acestei imense fresce sociale, cu mijloacele realiste pe care Cervantes le-a deprins desigur și la școala prozei picarești (a cărei filozofie pesimistă însă el a refuzat-o întotdeauna), nu este deloc făcută într-un spirit obiectivist. Firește că rigorile cenzurii îi impuneau lui Cervantes să-și mascheze vederile prea



îndrăznețe. Totuși atitudinea critică față de realitățile contemporane este destul de limpede în opera celui mai dotat cu simț critic obiectiv dintre toți scriitorii spanioli ai timpului.

Astfel, într-o epocă atât de efervescentă, când Spania ducea lupte continue în America de Sud, când se gândea să distrugă „eretica Anglie”, când aroganța ei militară revolta Italia, când ducea lupte crude în Țările de Jos, când, în fine, Spania proiecta o mare cruciadă împotriva turcilor, iată că Cervantes nu găsește de cuviință să laude o singură dată măcar războaiele Spaniei, de cucerire și de „apărare a dreptei credințe”. Oare asta nu înseamnă o atitudine clară împotriva politicii aroganților „regi catolici”? Căci, pe de altă parte, dacă Cervantes elogia, totuși, meșteșugul armelor în primul rând, era pentru a sublinia că rolul armelor este de „a statornici pacea, adică cel mai mare bine pe care îl pot dori oamenii în această viață” (I, 37).

Epoca de aur, despre care Don Quijote vorbește cu atât entuziasm, ce altceva este dacă nu critica aspră la adresa realităților timpului său? „Totul pe atunci era pace, prietenie, înțelegere”, vorbește Don Quijote. „Nu exista ipocrizia, minciuna, asuprirea. Singură dreptatea stăpânea, fără să fie tulburată de glasul momelii și al corupției, care astăzi o asuprește și caută s-o nimicească. Legea bunului plac nu încolțea încă în mintea judecătorilor... Astăzi, în vremea noastră tulbure și josnică... trândăvia înăbușă înțelepciunea, corupția înăbușă virtutea, iar neobrăzarea este la loc mai de cinste decât vrednicia...” (II, 1 și 3).

Declinul general al Spaniei este judecat cu multă pătrundere de Cervantes, „Numai acele neamuri au drept la viață – spune eroul său – care știu să-și păstreze măreția prin virtuțile, avuțiile și priceperea cârmuitorilor lor” (II, 6). Dar cârmuitorii Spaniei, despre care Sancho spune că n-ar da pe ei „nici o ceapă degerată” (II, 3), nu se gândesc decât să fure și să risipească avuțiile țării, în loc să le „cheltuiască cu folos pentru cei mulți”, cum se exprimă Don Quijote. Și „sunt cu sutele, continuă scutierul, dintre cei care nu știu nici măcar să citească și care, totuși, cârmuiesc ca niște vulturi hrăpăreți” (II, 22). În locul oricăror virtuți, aceștia afișează aroganța lor nobiliară uitând că „adevărata noblețe se sprijină pe virtute... Căci sângele se moștenește, – continuă Don Quijote, – pe câtă vreme virtutea se cucerește; și virtutea prețuiește mai mult decât sângele” (II, 42). În felul acesta judecată aristocrația, este explicabil de ce, dintre sutele de personaje ale romanului, toate reliefate și vii, singurele lăsate intenționat șterse și mișcându-se ca niște marionete



Cervantes (de Juan de Jauregui, 1600).

sunt tocmai ducele și ducesa. Tocmai ducele și ducesa, prezenți în mai bine de douăzeci de capitole ale romanului!

Desigur că celălalt stâlp al statului, Biserica, are o comportare nu mai puțin lamentabilă. Aici însă autorul trebuia să fie mai prudent, căci Inchiziția veghea. Totuși, poziția critică a lui Cervantes este destul de lămurită. Nu este oare semnificativ faptul că nici una din figurile eclesiastice din roman nu este arătată niciodată în postură de adevărat preot și că nici una nu face vreodată uz de argumentația teologică sau morală? Dar nu numai atât: Cervantes vorbește despre „mulți teologi care nu fac două parale în fața altarului” (II, 3); alții sunt „mici la suflet”, îndemnând pe cei avuți „spre zgârcenie”, deși clericii sunt „oameni care nu-și uită niciodată de burtă” (I, 19); în fine, continuă Don Quijote, „toți cei care poartă fustă (adică sutane) nu au altă armă, întocmai ca și femeile, decât limba” (II, 32). Dacă la toate aceste ieșiri mai adăugăm aluziile și ironiile la adresa călugărilor sau a superstițiilor religioase, precum și predilecția autorului pentru zicala (pe care o repetă de trei ori în decursul romanului) că „în dosul crucii se ascunde diavolul” (I, 6; II, 33, 47), trebuie să recunoaștem că îndrăzneala lui Cervantes se apropie de temeritate.

Adevăratul democratism al lui Cervantes se afirmă mai ales în



atenția pe care o acordă figurilor din popor, atât de numeroase și variate, prezentate obiectiv, cu toate defectele lor, dar și cu frumoasele însușiri sufletești care precumpănesc și care atrag simpatia categorică a autorului și a cititorului asupra acestor oameni simpli.

Prin toate aceste eminente calități, Cervantes ocupă unul din primele locuri în istoria universală a literaturii, punând în același timp primele pietre la temelia romanului modern. Căci, arătând în numeroase ocazii superioritatea mentală și morală a eroilor săi, elogiind și efortul acestor eroi de a se înălța deasupra unei vieți de mediocritate prozaică (caractere de bază ale „romanului burghez” de mai târziu), cu alte cuvinte ridicând cazurile vieții de toate zilele (cum spune M. y Pelayo) „la demnitatea epopeii”, autorul lui *Don Quijote* „a dat cel dintâi model al romanului realist modern”<sup>1</sup>.

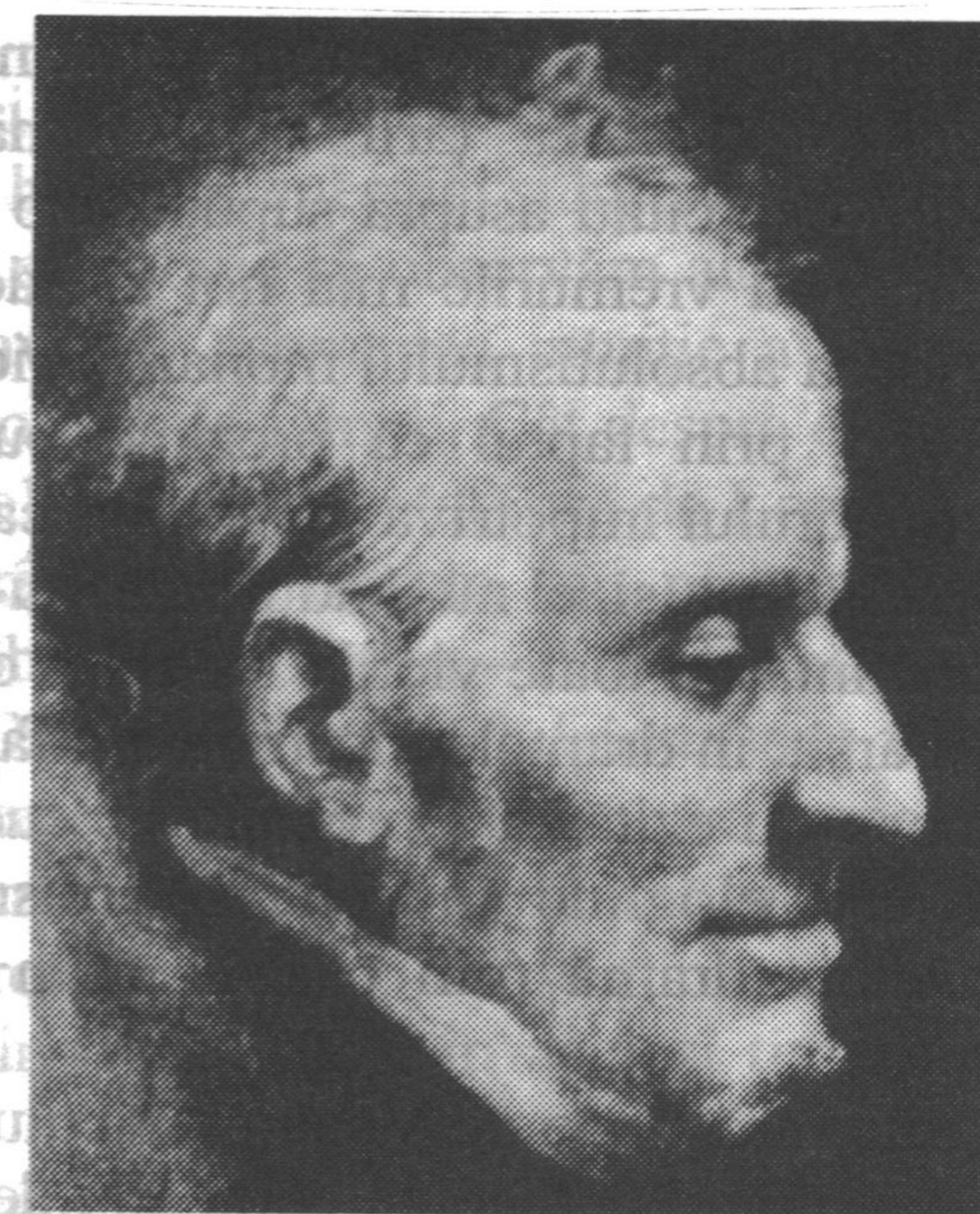
cel mai mare b... această viață  
(I, 37).

### Teatrul. Lope de Vega. Calderón

Spania și-a creat un teatru „mai național” ca teatrul oricărui alt popor – în afară de greci. Dar drumul pe care l-a urmat până să-și constituie – în „secolul” său „de aur” – o personalitate atât de originală, n-a fost nici simplu, nici ușor. Treptat-treptat însă, precursorii săi de la începutul secolului al XVI-lea i-au statornicit temelile: **Juan del Encina** i-a dat personaje din popor și limbajul rustic și scene din viața obișnuită; **Torres Naharro** i-a dăruit complicația intrigii și verva dialogului. **Lope de Rueda** l-a legat de contemporaneitate, iar cu **Juan de la Cueva** intră larg în teatru subiectele din trecutul istoric și legendar al Spaniei, împreună cu farmecul poeziei populare. Elementele deci erau create; geniul lui Lope de Vega însă le va unifica într-o strălucită sinteză – unică.

Extraordinara viață a lui **Lope de Vega** (1562–1635) revelează în cel mai înalt grad personalitatea bogată, complexă, efervescentă și contradictorie a unei figuri tipice de Renaștere. Soldat și preot, poet și spadasin, burghez pașnic și curtean strălucit, tată de familie tandru și amant la fel de tandru, Lope de Vega este tipul epocii sale, pe care a trăit-o din plin și în toate planurile. Pe lângă toate acestea, a fost și un scriitor prolific, de la mare distanță cel mai prolific scriitor al lumii, din toate timpurile. Numai operele sale nedramatice umplu 21 de volume masive, la care se adaugă 1800 de drame și comedii, plus

1. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* – trad. de Ion Frunzetti și Edgar Papu; cuvânt înainte de Maria Teresa León. Postfață de Ovidiu Drimba (pag. 1307–1338), Buc., 1965.



Lope de Vega (dintr-un tablou de V. Carducho, sec. XVII).

400 de piese religioase. Din această uriașă producție dramatică – și încă aproape în întregime scrisă în versuri! – ni s-au păstrat 470 de drame și comedii, în afara unui număr de piese religioase. Cele trei categorii principale în care pot fi grupate piesele lui Lope de Vega alcătuiesc înseși aspectele mari ale teatrului spaniol: drame istorice, comedii de moravuri și piese cu subiecte din viața poporului.

În drama sa istorică Lope tratează subiecte luate din istoria aproape a tuturor țărilor cunoscute la acea dată. De exemplu, în *Uimitorul principe transilvan* vorbește de valahi, de moldoveni și de mai multe localități din țara noastră. Dar principalul subiect al acestei categorii de drame rămâne Spania. Amintirea trecutului era ținută mereu proaspătă în mintea poporului prin sutele și miile de romane populare ce evocau figuri și fapte din istoria Spaniei. Romanele populare din care Lope s-a inspirat foarte des, i-au inoculat un simț al tradiției și clare atitudini democratice. De altfel, teatrul lui Lope (și în genere întregul teatru spaniol) a devenit atât de original și de popular pentru că inspiră spectatorului, în lumina unei concluzii optimiste asupra vieții, un puternic sentiment de demnitate umană, de mândrie națională și de dreptate socială. Sunt aspecte care nici chiar în teatrul englez nu apar decât uneori, și rareori ca aspecte dominante.



În dramele sale istorice Lope evocă vechile timpuri ale regilor care au luptat pentru eliberarea țării de sub mauri și care cu simplitatea lor rustică exercitau asupra supușilor o autoritate patriarhală. În altele, evocând vremurile mai noi ale dezordinelor feudale, Lope susține ideea absolutismului monarhic, idee foarte înaintată pentru acel timp, prin faptul că prezintă puterea regală ca apărând interesele poporului împotriva feudalilor, ca în *Peribañez și comandorul din Ocaña*. Totuși, el nu-l adulează, nu-l idealizează pe rege ca om, ci îl prezintă cu toate viciile lui chiar detestabile, ca în *Steaua Sevillei*. În sfârșit, în dramele inspirate din faptele recente ale conquistadorilor, Lope nu ezită să-i prezinte pe cuceritorii spanioli cu toată cruzimea lor, elogiind în schimb eroismul băștinașilor indieni, ca în minunata dramă (din păcate puțin cunoscută), *Înfrângerea araucanilor*.

Mai cunoscut este însă Lope de Vega publicului prin comediiile sale de moravuri – numite de obicei și comedii „de capă și spadă”, după portul eroilor principali, orășeni din aristocrația mijlocie și cea scăpată. Interesul și strălucirea acestui gen dramatic pur spaniol, dus de Lope de Vega la culmi neîntrecute de artă, rezidă în legătura sa strânsă cu viața de fiecare zi, în verva unei satire care ustură dar și înveselește, în bucuria nestăpânită de viață, de plăceri și de frumos, în extraordinara vivacitate a acțiunii, a mișcării, a gesturilor, a umorului, a replicilor. Nu merge prea departe comedia „de mantie și spadă” în redarea amplă și realistă a realității sau în aprofundarea caracterelor, însă găsim aici în schimb cel mai viu și mai pitoresc tablou al societății orășenești (dar și sătești) din Spania vremii.

Materia comediiilor lui Lope de Vega este dată de conflictele personale sau familiale născute din iubire, din iubirea complicată cu sentimente de gelozie, de mândrie de castă sau de onoare a familiei. Aici marele dramaturg umanist proclamă și ilustrează credința în posibilitatea fericirii pământești, în succesul persoanei umane și în atotputernicia iubirii, – ca în aceste versuri din *Câinele grădinarului*:

„O, până ce nu simți și tu iubirea,  
Nu știi ce e! O dragoste de-un an,  
Chiar dacă-ncerci s-o uiți, încerci în van:  
Se ține scai de tine amintirea.

Și, totuși, poți afla tămăduirea,  
Când vezi c-ajungi, cu timpul, la aman:  
Privirile ți-ndrepti spre alt liman,  
Un nou amor ți-aduce izbăvirea.”

(Trad. Aurel Tita)

Eroii acestei comedii – adevărate figuri de Renaștere – sunt tineri curajoși și hotărâți, energici și înflăcărați în pasiunile lor. La fel sunt și eroinele; și trebuie să observăm aici că nici un alt dramaturg al vremii n-a avut o asemenea intuiție a virtuților, capacității și posibilităților morale ale femeii. Cât despre elementul comic, acesta este de obicei valetul – prezentat însă de Lope ca un tip inteligent și ingenios, care râde de aroganța sau prostia altora și care – mai deștept decât nobilul său stăpân – îl scoate adeseori din încurcătură. *Cavalerul din Olmedo*, *Fata cu ulciorul* sau *Câinele grădinarului* sunt comediiile cele mai cunoscute în care Lope ironizează aroganța nobiliară și în care iubirea nu este văzută nici ca simplu divertisment al instinctului erotic, nici ca o convențională abstracțiune platonice, ci ca un elan cinstit, sănătos, în același timp senzual și înnobilit, spiritualizat.

Al treilea sector al dramaturgiei lui Lope – cel în care personajele principale sunt țărani – este sectorul pe care Renașterea spaniolă îl anexează cu strălucire pentru prima dată la dramaturgia modernă universală. De asemenea – pentru prima dată apare acum în istoria modernă a teatrului cadrul vieții rustice; dar nu incidental, parțial sau scăldat în lirismul feeriei, ca la Shakespeare, și nici idilic, convențional, clasicizat ca în drama pastorală italiană, ci ca un cadru de viață bogat, viu, colorat și foarte adevărat. Totul îl încântă pe Lope la țărani; de la pitorescul costumelor sau patriarhalitatea obiceiurilor până la noblețea sentimentelor sau demnitatea ținutei. Și nu numai aspectele luminoase îi rețin atenția, ci și nedreptatea, suferința, împilarea îndurată de țăran. Abuzurile revoltătoare ale nobilului și mândria cu care țăranul îl înfruntă constituie tema unor drame puternice ca *Judecătorul cel mai bun e regele*, *Judecătorii din Castilia* sau *Fuenteovejuna*.

Drama *Fuenteovejuna*, de pildă, impresionează prin atmosfera de teroare dezlănțuită de comandor asupra satului, prin ținuta demnă a tinerilor îndrăgostiți, apoi prin caracterul popular de largă respirație al revoltei multimei, pentru a culmina în momentele – de-a dreptul grandioase – de solidaritate a țăranilor în fața cruntei represiuni. – Iată-l pe Frondoso amenințându-l cu arbaleta pe comandorul care vrea să-i necinstească iubita:

Frondoso: Nobile comandor, lasă fata în pace, fiindcă altfel poți fi sigur că pieptul tău va deveni ținta ciudei și furiei mele.

Comandorul: Câine! Țărănoile!

Frondoso: Aici nu mai suntem câini! Fugi, Laurenzia!



Comandorul: *Blestemat fie nebunul care-și părăsește spada!*

*Și eu care mi-am descins-o de teamă că sperii sălbateca!*

Frondoso: *Feriți-vă stăpâne, căci dacă ating trăgaciul, vă dobor!*

Comandorul: *Acum fata a fugit. Lasă jos arbaleta, trădător infam!*

*Las-o repede, tărănoiule.*

Fondoso: *Ce spunei? Pentru ca apoi să mă poți ucide? Băgați de seamă! Iubirea e surdă, și din clipa în care nu mai ascultă de nici un cuvânt s-a urcat pe tronul ei.*

Comandorul: *Trebuie oare ca un om atât de viteaz ca mine să arate spatele unui țaran? Haide, trage, nelegiuitule, trage și păzește-te, fiindcă sunt gata să calc legile cavaleriei.*

Frondoso: *Eu stau la postul meu fiindcă sunt silit să-mi apăr viața, plec cu arbaleta.*

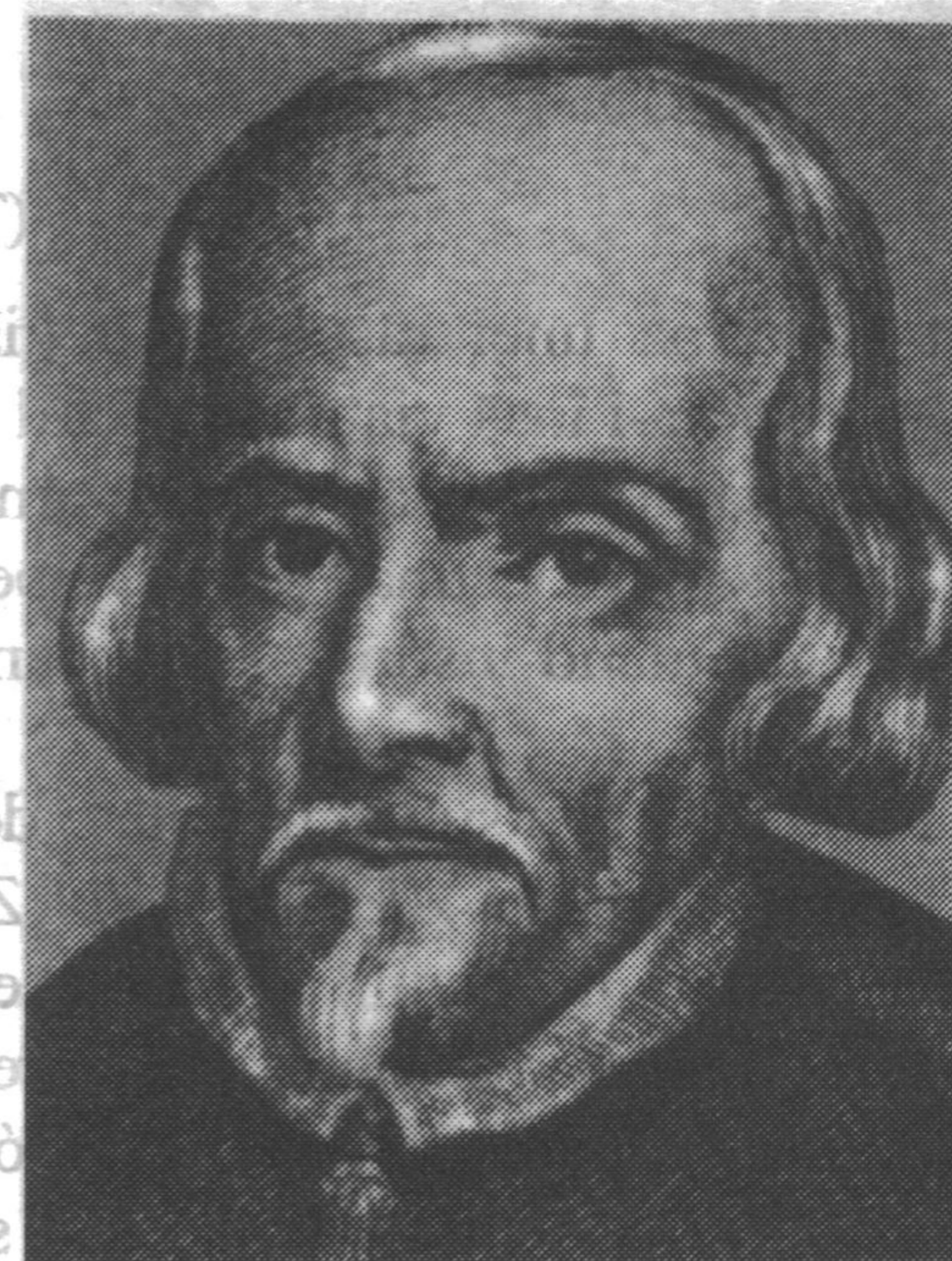
Comandorul: *Ce situație stranie! Dar voi ști să mă răzbun pentru primejdia prin care am trecut și pentru rușinea îndurată.*

(Trad. Aurel Tita)

Mai cunoscut este însă Lope de Vega publicului prin *Don Quijote*. Pentru prima dată în istoria teatrului apare figura țaranului mândru și gata să-și înfrunte stăpânul, când este în joc dreptatea și cinstea lui. Adevăratul erou al dramei este aici un erou colectiv, masa țăranilor, satul întreg – și în acest sens nu se găsesc în întreaga literatură decât două drame echivalente, demne de a sta alături de *Fuenteovejuna*: *Henric al V-lea* a lui Shakespeare și *Boris Godunov* a lui Pușkin.

Continuator al formelor dramatice stabilite de Lope de Vega, **Pedro Calderón de la Barca** (1600–1681) este însă, ca om și ca artist, diametral opus lui Lope. Magistrul său Lope este un optimist, un entuziast, o fire comunicativă, alimentându-și teatrul cu imagini pline de prospețime, de culoare și spontaneitate, luate din ambianța sa; în timp ce Calderón este un melancolic, scepticismul său ajunge până la forma unui pesimism stoic; este un introvertit, un meditativ, un solitar și un mare creator de simboluri și de alegorii. În locul luminozității și dinamismului acțiunii din teatrul lui Lope, la Calderón prevalează aplicația spre reflexivitate, spre semitonuri și penumbre. Exponent al spiritului Contrareformei, Calderón se lasă dominat de o înclinație evidentă spre misticismul religios. În afara celor o sută douăzeci de piese cu subiecte profane (la care se adaugă alte douăzeci, de importanță minoră), el este autorul a optzeci de „autos sacramentales” – piese într-un act cu temă unică: exaltarea tainei împărtășaniei; gen dramatic căruia Calderón i-a dat o mare strălucire scenică (*Devoțiunea crucii*, *Marele teatru al lumii*, ș. a.).

În centrul gândirii lui Calderón stă ideea deșertăciunii și iluzionismul vieții, ca în *Magicianul uimitor*, – piesă amintind întrucâtva



Calderón (portret din epocă).

viitorul *Faust* al lui Goethe. Dar capodopera lui Calderón rămîne *Viața este vis* – dramă filozofică, dezbătând tema raportului dintre libertate și predestinare.

Acțiunea are drept fundal o Polonie imaginară: prințului Segismundo i s-a prezis la naștere că îl va alunga de pe tron pe tatăl său și îl va ucide. De aceea regele îl ține închis, până într-o zi când, spre a verifica prezicerile, înscenează aducerea lui la curte, instalându-l pe tron. Într-adevăr, Segismundo – înrăit de chinul anilor de închisoare – se poartă brutal, amenințându-și părintele, fapt pentru care este închis din nou. Prințul rămâne incredințat că totul a fost un vis, că viața însăși reprezintă doar un vis, dar un vis în care singurul lucru real – și la care omul nu trebuie să renunțe – îl constituie fapta bună.

– Segismundo:

*Drept e: deci să-năbușim  
fiară-n noi, turbata vrere,  
ura, setea de putere,  
de-o mai fi în vis să fim.*

(...) *Ce e viața? Un delir.*

*Ce e viața? Un coșmar,*

*o nălucă, nor fugar,*

*Și-i mărunț supremul bine,*



(Căci un vis e viața-n sine,  
Și ară visul, vis e doar.

Frondoso!  
Comandor

(Tr. S. Mărculescu)

În fine, eliberat în urma unei răscoale, Segismundo învinge armatele tatălui său, cruțându-i însă viața și în felul acesta înfirmând prezicerile. – Concluzia dramei este că viața, cu ambițiile ei deșarte, este un vis; că omul nu este „predestinat“, ci are libertatea opțiunii și a acțiunii; că rațiunea, dominând instinctele, înseamnă drumul limpede spre adevăr.

Calderón a prelucrat și câteva subiecte tratate de Lope de Vega; astfel sunt *Medicul onoarei sale* și *Alcaldele din Zalamea*; această din urmă, capodopera sa în domeniul dramei semi-istorice, admirabil elogiul adus autenticului sentiment al onoarei, așa cum apare în teatrul lui Lope la țaranul Pedro Crespo. Calderón a cultivat – cu mai puțină originalitate – și comedia „de capă și spadă“: *Doamna nevăzută* (titlu dat în traducere românească originalului *La Dama duende*), – *Casa cu două uși e greu de păzit*, etc., – piese lipsite de verva pieselor lui Lope, dar de o intensitate dramatică superioară.

„Calderón este un uriaș în tehnica dramatică și în crearea efectului teatral“ – spunea Goethe, entuziasmat. „Piesele lui răspund tuturor exigențelor scenei. Dintre toate geniile, Calderón este cel mai inteligent“. – Cert este că dramaturgul spaniol – devenit idolul romanticilor germani – se dovedește neîntrecut în crearea unor personaje de o pasiune ce le împinge spre un dezechilibru intim. Acestei aplicații, tipic baroce, îi corespunde un stil esențialmente liric; un stil care – consecvent spiritului baroc – manifestă preferința pentru elementul decorativ, pasiunea nuanțelor și a contrastelor, sau gustul pentru clarobscurul anumitor stări psihologice.

Discipolul ilustru – el însuși s-a recunoscut ca atare – și emul al lui Lope de Vega a fost **Tirso de Molina** (pseudonimul lui Gabriel Téllez, 1571–1648) – despre care se spune că ar fi scris 400 de piese, din care sunt cunoscute azi proximativ 80: drame istorice (*Îndrăgostiții din Teruel*), religioase (*Condamnatul pentru necredință*) și comedii „de capă și spadă“ (*Don Gil de Ciorap-Verde*).

Acestei ultime categorii îi aparține *Batjocoritorul din Sevilla*, – dramatizarea istoriei amoralului aventurier Juan Tenorio; care, după ce înșală mai multe femei, este pedepsit; finalul este fantastic și moralizator: o statuie de piatră, prinzând viață, îl trage în infern. –

– (obaveu, stot  
esecuz nici iur  
nib lurotășT  
ca Testator  
lurotăș; Adevărul  
în – iur  
și unele elemente

- piesei, precu-  
soprietatea mij-  
nitor și nu stil  
is ilonșqz igun

După ce în  
prefacei în toa  
religioase, în se  
relațiilor feudale  
dinastie a Ind  
sprijină noua po  
stat patemic. Se credea



Tizian: „Portretul unui necunoscut“ (Gal. Pitti).

Piesa se desfășoară pe două planuri distincte care nu fuzionează: planul realist al comediei „de capă și spadă“; și planul imaginar, simbolic, al dramei religioase *autosacramental*.

Amestec de comedie „de capă și spadă“ și dramă simbolică, de realism și fantezie, de pitoresc local și pătrunzător studiu psihologic, capodopera lui Tirso de Molina – care a creat unul din cele trei mari mituri literare spaniole: Don Juan, alături de Don Quijote și de Celestina; și care a generat o lungă și strălucită serie de variante, uneori surprinzător de contradictorii, ale tipului Don Juan (în cunoscutele opere ale lui Corneille, Molière, Goldoni, Byron, Pușkin, Lenau, etc.), – sintetizează calitățile dramaturgului: ingeniozitatea intrigii, umanitatea tipurilor, finețea analizei (îndeosebi a personajelor feminine), expresivitatea limbajului, savoarea stilului, varietatea și ușurința versificației.

Cu **Juan Ruiz de Alarcón** (1580–1636) teatrul spaniol face un pas considerabil pe drumul comediei de caracter. Născut în Mexic, suferind de o infirmitate (era cocoșat) dar mândru de originea sa aristocratică – două motive care i-au atras ironii pline de cruzime



din partea unor iluștrii contemporani (Lope, Góngora, Quevedo) – Alarcón și-a proiectat profunda amărăciune (n-a avut nici succese în teatru), dar și marea noblețe sufletească în opere ca *Țesătorul din Segovia* – piesă abundând în peripeții și tablouri pitorești; *Adevărul suspect* – un remarcabil studiu de caracter; sau *Pereții au urechi* – în care ironizează defectul de a bârfi, piesă incluzând și unele elemente autobiografice.

Elevația morală a concepției, structura clasică a piesei, preocuparea de atentă analiză psihologică a personajelor, sobrietatea mijloacelor dramatice folosite, prospețimea sentimentelor și un stil îngrijit, îl disting pe Alarcón de ceilalți mari dramaturgi spanioli ai epocii.



Biserica S. Maria dei Miracoli (Veneția; arh. Pietro Lombardo).

decisiv efect asupra poeziei și prozei. De aceea literatura Renașterii a înflorit în Anglia mai târziu, afirmându-se în principal în domeniul dramaturgiei, în proză și poezie dând în schimb mai puțin timp de

## Literatura engleză

### Particularități istorice și consecințe în creația literară

După ce în secolul al XIV-lea Anglia a fost scena unor mari prefaceri în toate domeniile vieții sociale, economice, politice și religioase, în secolul următor asistăm la procesul de dezagregare a relațiilor feudale și de dezvoltare rapidă a relațiilor burgheze. Noua dinastie a Tudorilor, a cărei domnie ocupă tot secolul al XVI-lea, sprijină noua politică economică și națională, făcând din Anglia un stat puternic. Se creează o puternică flotă comercială, sunt acaparate noi piețe de desfacere și se dezvoltă comerțul colonial, – dar totodată se declanșează o gravă criză (denunțată de Th. Morus în *Utopia*) în viața țăranilor, precum și în viața religioasă, care a dus la ruptura de Roma.

Cel mai puternic motiv al Reformei bisericesti (1533) a fost confiscarea bunurilor mănăstirești și bisericesti (o treime din tot terenul cultivabil al țării), noii proprietari pornind apoi mai intens exploatarea acestor terenuri. De aceea, Reforma engleză a luat în primul moment caracterul unei mișcări populare; numai ruperea de Roma și încetarea plății dărilor bisericesti uriașe a fost bine primită de popor.

Apărută în aceste condiții, cultura umanistă capătă aici caractere specifice. Umanismul englez ia un ton mai puțin literar, mai puțin speculativ, mai puțin filozofic decât, de pildă, în Italia; în schimb este mai preocupat de probleme politice, sociale și morale. Rivalitatea economică și politică dintre Anglia și Spania, împinsă până la forma războiului (1588), a determinat cultivarea unui patriotism intens, manifestat pe plan literar prin glorificarea istoriei, a legendelor, a tradițiilor naționale. Dacă atmosfera generală de tensiune a determinat înflorirea teatrului (mai întâi exprimându-se prin titanismul exaltat în teatrul lui Marlowe, apoi prin seria de drame istorice shakespearlene), în schimb umanismul a rămas mult timp fără un



decisiv efect asupra poeziei și prozei. De aceea, literatura Renașterii a înflorit în Anglia mai târziu, afirmându-se în principal în domeniul dramaturgiei; în proză și poezie dând în schimb mai puține opere de valoare și de circulație universală.

### Umanismul englez. Th. Morus

Caracterul social-politic al umanismului englez, legat de marile probleme de viață ale timpului, se reflectă în cea mai reprezentativă operă a umanismului englez, în *Utopia* lui **Thomas Morus** (1478-1535). Această carte de critică hotărâtă a stărilor existente, departe de a fi un simplu exercițiu de umanist, urmărea în mod declarat să influențeze guvernarea și constituția Angliei, dezvăluind cauze și propunând soluții.

Ca burghez și ca umanist, Morus era un monarhist. Crescut în sfera de idei a burgheziei londoneze, era un „om al ordinii”, care de nimic nu se temea mai mult decât de o acțiune autonomă a poporului. „*Totul pentru popor, nimic prin popor*”, aceasta era lozinca burghezului Morus (pe care, de pildă, războiul țărănesc german îl înspăimântase). Criticând însă excesele absolutismului, el cere ca regele să se îngrijească mai mult de buna stare a supușilor decât de război sau de o viață fastuoasă, cerință exprimând deschis interesele burgheziei. Th. Morus elaborează în *Utopia* sa un program politic care a găsit repede o largă aprobare în rândurile cititorilor și prin care autorul a intrat în primele rânduri ale oamenilor politici englezi. Ajunge până la cea mai înaltă demnitate din imperiu, după rege – la aceea de lord cancelar: era primul laic ce ocupa această demnitate fără să fie de origine nobilă. Dar strălucita sa carieră politică a fost de scurtă durată. Th. Morus se împotrivi politicii lui Henric al VIII-lea, refuzând să depună jurământul pe actul prin care regele devenea capul suprem al bisericii engleze. În 1535, Th. Morus fu decapitat.

Tendințele și semnificația *Utopiei* (1516) sunt adânc înrădăcinate în complexul de realități schițate mai sus. „*El și-a publicat Utopia în scopul de a arăta datorită căror motive se petrec lucrurile în state, dar a avut în primul rând în vedere constituția britanică*”, sublinia Erasm. Datele imaginare sunt atât de abil împletite cu faptele reale, încât *Utopia* era considerată de mulți cititori ca o țară existând realmente.

Cartea începe printr-o descriere a stărilor de lucruri din Anglia.



Beato Angelico: „Bunavestire” (muz. S. Marco, Florența).

Cauzele mizeriei, autorul le vede în viața nobililor bazată pe exploatare și în transformarea ogoarelor în pășuni: „*Acolo unde domnește proprietatea particulară și banul este măsura lucrurilor, este cu neputință ca statul să fie administrat cu dreptate și să înflorească*”. În opoziție cu Anglia este înfățișată țara Utopiei. Aici nu există proprietate particulară, nu există clase antagoniste, oameni scutiți de muncă nu există decât cei ce se dedică studiului (și dintre aceștia se aleg și dregătorii), călugării sunt puși să facă muncile cele mai respingătoare, inutilul și corupătorul metal, aurul, este desconsiderat. Utopienii trăiesc foarte civilizat, întrețin un comerț intens, în cazul unui surplus de populație fondează colonii pe pământuri rămase în paragină și îi acceptă pe indigeni ca tovarăși. Viața morală și familială este supusă unor legi severe. Arta este ținută în mare cinste. Constituția lor politică este bazată pe reprezentarea poporului; războiul (în afara celui de apărare sau de eliberare a unui alt popor de sub un jug tiranic) este detestat ca o bestialitate. Pentru utopieni, plăcerea este elementul principal al fericirii omenesti, cele mai înalte plăceri fiind cele spirituale; de aceea și viața științifică este foarte dezvoltată aici. Viața religioasă nu este supusă nici unei constrângeri, fiecare alegându-și singur forma de cult dorită.

Scrisă la modul povestirii, al relatării, al convorbirii dintre Morus și un personaj imaginar care cunoaște imaginara țară, *Utopia* prezintă stări sau soluții contrare celor din Anglia vremii. Această



construcție pe planul idealului, visată de strălucitul reprezentant al societății cu vederi înaintate a vremii (care însă depășea limitele burgheziei; transcriind în opera sa și revendicările păturilor de jos ale poporului relativ la instaurarea egalității și buneistări generale), implicând și o aspră critică a realităților contemporane, s-a bucurat de un succes imens în rândurile umaniștilor europeni, deschizând seria „utopiilor” sociale și punând bazele „socialismului utopic”.

Opera lui Morus a avut nenumărate imitații, printre urmașii săi mai cunoscuți numărându-se martirul Inchiziției, Tommaso Campanella (*Cetatea Soarelui*, 1623) și Francis Bacon (*Noua Atlantidă*, 1621).

### Directii ale poeziei și romanului

Sub influența Italiei umaniste și a poezilor săi mult citați aici se dezvoltă în Anglia o poezie rafinată și aristocratică, artificială și erudită.

Spre deosebire de acești poezi, provenind din rândurile aristocrației, Edmund Spenser (1552–1599), de origine modestă dar cu o frumoasă educație clasică, încearcă să creeze o poezie națională, inspirându-se însă mai mult din surse literare italiene. În gen pastoral scrie *Calendarul păstorului* (1589), o suită de 12 egloge. Dar opera sa capitală este marele poem *Regina zânelor*, în care (inspirându-se din poemele lui Ariosto și Tasso, din poezia elegiacă engleză a Evului Mediu și din romanele cavalierești ale ciclului arthurian) a vrut să realizeze o operă de însemnătate unei epopei naționale, întrucât nu lipsește aici nici inspirația folclorică, nici aluziile la realitățile politice contemporane.

În mediul aristocratic al Curții s-a dezvoltat un roman abundând în elemente de erudiție, de galanterie și pastorale. Sir Ph. Sidney (1554–1586) scrie romanul pastoral *Arcadia*; dar *Euphues* al lui John Lyly (1554–1606) este romanul care a făcut epocă. Nu prin subiectul său, foarte simplu, ci prin stilul său, deosebit de graiul obișnuit, încărcat de forme retorice, abundând în imagini și comparații, în aliterații și jocuri de cuvinte, într-o prețiozitate (pe care Shakespeare a ridiculizat-o prin Armando în *Chinurile zadarnice ale iubirii*; deși marele dramaturg a fost influențat și el de pasiunea antitezelor și metaforelor, propagată de Lyly și continuată de R. Greene), care va crea un adevărat curent: „eufuismul”, echivalentul

englez al „gongorismului” spaniol, al „marinismului” italian, sau al „prețiozității” saloanelor din Franța.

Totodată ia naștere acum și un roman inspirat din evenimentele vieții de toate zilele. *Călătorul ghinionist* (1594) al lui Th. Nashe (1567–1601), lucrat după schema romanului picaresc, își desfășoară episoadele pe fondul evenimentelor istorice importante ale Europei din acest secol, eroul întreținând și discuții umaniste și manifestând atitudini satirice față de realitatea din Anglia timpului său sau din Italia – prezentată ca patria artei și a crimei, Fh. Nashe fiind un scriitor vizibil influențat de Aretino și Rabelais.

### Shakespeare poet

Cel mai important moment al poeziei engleze din epoca Renașterii îl înseamnă William Shakespeare (1564–1616).

Plătind tribut modei timpului în care înflorea o poezie senzuală și lascivă, preferată de libertini, o poezie de inspirație clasică sau italiană, Shakespeare scrie, luându-și subiectul din *Metamorfozele* lui Ovidiu, poemul *Venus și Adonis*. Poemul dezvoltă cunoscuta legendă a dragostei zeiței pentru fermecătorul tânăr Adonis. Dar Shakespeare refuză spiritul legendar sau mitologic; instinctul său realist îl face să contemporaneizeze datele personajelor. Și astfel, Venus apare aici ca o femeie din aristocrația epocii elisabetane, răvășită de patimi, iar Adonis ca un tânăr sportiv, plictisit de insistențele unei curtezane, – și pasiunile prezentate cu mult adevăr vor fi ilustrate cu episoade și cu imagini din viața timpului. Mai întins decât acest poem (care are aproape 1200 de versuri), este *Siluirea Lucreției*. În timp ce în primul poem poetul prezintă încercarea unei femei de a seduce un tânăr, aici este vorba de necinstirea unei femei neprihănite de către un om imoral, – act care îi revoltă pe patricieni, determinându-i la alungarea regilor și abolirea regalității la Roma. Alegerea unui asemenea subiect era legat desigur și de o judecată, din partea poetului, a amoralității unor capete încoronate. Poemul abundă în pătrunzătoare analize ale momentelor psihologice și în discursuri frumos construite, deși exhaustive, dar și în pasaje picante.

Aceste poeme cu lungi dezvoltări discursive arată ce vor însemna pentru Shakespeare rigorile impuse de forma sobră și fixă a sonetului; deși contemporanii săi îl elogiau mai mult pentru aceste poeme, de o voluptate specific renașcentistă.



Shakespeare presărase vreo douăsprezece sonete în piesele sale de început, dar cele 154 de sonete, scrise într-o perioadă de numai trei ani (1598-1601), sunt de altă natură: complexul de idei și sentimente care le-a dat naștere corespunde unui moment dramatic din existența poetului. Sonetele închid o pasiune de trei ani, înfățișându-ne dramatic (expoziție, complicații, peripeții, deznodământ) un mic roman de dragoste, cu trei personaje: poetul, iubita infidelă și prietenul lui, care îl înșală, luându-i iubita. Materia sonetelor este dată de momente disparate: un tablou intim, o călătorie, un bal, lamentații, reproșuri, regrete, exclamații de orgoliu sau momente de seninătate. Shakespeare exprimă ideea unei iubiri pure și statornice – ca în sonetul 116:

„Eu nu cred că sunt piedici la unirea  
A două inimi ce credință-și țin;  
Iubire-adevărată nu-i iubirea  
Ce pierе când în cale-i piedici vin.  
Oh, nu, ea e o stea nemișcătoare  
Ce calea le-o arată la năieri:  
Statornică-n furtuni îngrozitoare,  
Ea-i tot aceeași, astăzi ca și ieri.  
Iubirea nu-i a vremii jucărie:  
Tu frumusețe, doar, cu vremea treci;  
Ea nu se schimbă, orice-ar fi să fie:  
Aceeași ea rămâne-n veci de veci!  
De mi se dovedește c-am mințit,  
Nimic n-am scris și nimeni n-a iubit!“

(Trad. P. Grimm)

Ceea ce nu exclude însă luciditatea, realismul, refuzul artificiilor convenționale de stil și al iluzionării voluntare; idee pusă în relief în sonetul 130:

„În ochii dragei mele nu văd soare  
Și roșul gurii ei nu-i de coral  
De-i albă neaua, pieptul ei e pal  
Și părul-i negru – corzi de sârmă pare.  
.....  
Și totuși, o socot la fel de rară  
Ca toți acei ce mint când o compară.“

Foarte des revine în aceste sonete conștiința superiorității poeziei, singura ce dă valoare de eternitate iubirii, geniul poetului putând

înfrânge timpul, moartea și uitarea, – ca în concluziile sonetelor 65, 18 etc.:

„Dar tu, iubirea mea, stând împotriva-i,  
În neagra mea cerneală străluci-vei!  
.....  
Dar tu – prin pana mea – vei crește pură  
Ca un răsuflet alb – pe orice gură.“

Dezamăgirile iubirii îl împing la o considerare lucidă și rece a întregii stări de lucruri din jurul său, – de unde, o aspră judecată a decăderii morale a societății, accente prin care se traduc înseși dezamăgirile umaniștilor văzând adevărata față a noii lumi, momentul de criză a umanismului, – ca în cunoscutul sonet 66:

„Scârbit de toate, tihna morții chem,  
Sătul să-l văd cerșind pe omul pur,  
Nemernicia-n purpuri și huzur,  
Credința – marfă, legea sub blestem,  
Onoarea – aur calp, fasificat...“

Pentru arta poetică a lui Shakespeare concludent este și sonetul 76:

„Cuvinte vechi le pun în nou veșmânt,  
Același ban l-arunc a doua oară,  
Nu iese-un soare din orice apus?  
Eu spun cuvinte care s-au mai spus.“

(Trad. Ion Frunzetti)

Caracterul patetic al sonetelor lui Shakespeare este dat de permanenta luciditate cu care poetul se analizează riguros. Lipsește, de asemenea, ideea de regret. Ca un adevărat reprezentant al spiritului Renașterii, Shakespeare nu are motive să-și reproșeze că a urmat căile naturii sau ale plăcerii, care nu pot să fie niciodată rele cât timp sunt sincere și pure. Dar iubita lui (constatare pe care o va face și Othello) nu este decât un aspect mincinos al naturii, o ființă ce nu merită ca el, poetul, să abdice pentru ea de la demnitatea lui. Și momentul cel mai adânc al dramei este atins când poetul capătă sentimentul de umilință, de regretul de a nu se fi putut elibera la timp.

Probabil că, alături de alte cauze (printre care și cunoașterea traducerii în manuscris a *Eseurilor* lui Montaigne), sfârșitul acestei povești de iubire îl va fi influențat într-o oarecare măsură pe Shakespeare în adoptarea, după anul 1601, – anul apariției lui



*Hamlet*, – a unei optici mai întunecate asupra vieții și oamenilor. Luate în ansamblul lor, cele 154 de sonete constituie poate cel mai frumos poem al Renașterii.

### Teatrul englez în Renaștere

Gustul publicului pasionat de teatru și având proaspătă amintirea recentelor orori pe care le trăise întreaga țară cerea subiecte verosimile, fapte adevărate, acțiuni tari, conflicte puternice; de unde, o predilecție deosebită pentru drama istorică națională. Dramaturgii recurgeau la materialul furnizat de istoria Angliei sau a altor țări; iar când se adresau unui model antic, acesta era în primul rând Seneca. Anticii erau bine cunoscuți, dar nici regula separării tragicului de comic, nici regulile unităților de loc, de timp sau de acțiune nu erau băgate în seamă, pentru că nici publicul nu le-ar fi acceptat.

Gustul popular pentru piese cu subiecte impresionante, cu acțiuni grandioase, cu personaje titanice însuflețite de pasiuni la scară gigantică, a fost satisfăcut, printre alții (dar mult superior celorlalți) de **Christopher Marlowe** (1564–1593), autor a șapte tragedii, între care *Tamerlan*, *Viața și moartea doctorului Faust* (cunoscută mai târziu și de Goethe) și *Evreul din Malta*, de care își va aminti și Shakespeare când va crea figura lui Shylock. Marlowe (decedat la abia 29 de ani) dramatizează răzvrătirea, ura, dorința de putere, cu multă forță dar și cu multă emfază. Meritul lui este de a fi fost, în Anglia, primul creator remarcabil de caracter și, mai ales, de a fi pregătit apariția titanului dramaturgiei engleze William Shakespeare<sup>1</sup>.

### Shakespeare și drama istorică

Shakespeare, considerat cel mai mare dramaturg al tuturor timpurilor, este atât de uriaș pentru că în opera sa a cuprins toate problemele mari ale vremii sale, a aprofundat sensurile de umanitate a unei game infinite de pasiuni omenești, a creat o galerie imensă de personaje și a abordat specii dramatice atât de diverse ca: drama istorică, tragedia sau comedia, în toate aceste domenii realizând capodopere neîntrecute de nici un alt dramaturg al lumii.

Într-o perioadă de 21 de ani, cât a scris, Shakespeare a dat

1. Apariția primului mare dramaturg englez renascentist Marlowe a fost pregătită de o lungă și remarcabilă serie de dramaturgi, fiecare dintre ei înscriind în proficua producție a teatrului englez opere memorabile: Th. Decker, Fr. Beaumont, J. Fletcher, J. Ford, Th. Kyd, Ph. Massinger, J. Webster și o surprinzătoare dramă (anonimă) – *Arden of Feversham*.



Shakespeare (portret de Abr. Jansen, c. 1610).

scenei 37 de piese: 10 drame cu subiecte din istoria Angliei, 7 cu subiecte din istoria greco-romană, 5 așa-numite „mari tragedii” și 15 comedii.

Omul de teatru, actor, îndrumător artistic, codirector al celui mai reputat teatru londonez, Shakespeare își începe cariera de dramaturg la numai doi ani de la înfrângerea Invincibilei Armade. Victoria Angliei asupra imperiului spaniol, precum și victoria definitivă a monarhiei centralizate asupra feudalismului anarhic, au trezit în toată țara un puternic val de patriotism, iar în teatru, gustul publicului pentru piesa istorică.

În cele zece drame inspirate din cronicile englezești (de fapt 7 titluri, dar *Henric al IV-lea* având două părți, iar *Henric al VI-lea*, trei), Shakespeare desfășoară un amplu tablou dramatic al secolului al XV-lea, cu războaiele externe și lupte interne, cu victorii și dezastre, cu fapte eroice și cu trădări infame, în sfârșit, toate convulsiile procesului de formare a națiunii engleze și de instaurare a monarhiei absolute. Pe primul plan stau figurile regilor, prinților, nobililor, dar în judecarea faptelor istorice Shakespeare ține seama de totalitatea împrejurărilor, forțelor de bază și tendințelor epocii.

În seria dramelor istorice shakespearlene (care îi vor inspira pe Goethe, Pușkin sau Victor Hugo), cu subiecte luate din cronicile engleze, cele mai realizate sunt *Richard al III-lea*, *Henric al IV-lea* și *Henric al V-lea*.



*Richard al III-lea* – cea mai des jucată azi dintre dramele istorice shakespeariene, fiind cea mai scenică – este impresionantă în primul rând prin figura protagonistului, considerat „primul caracter al tragediei moderne” (d’Amico). Într-adevăr, eroul personifică reversul negativ al titanismului visat de marii creatori ai Renașterii. Infirmitatea și ambițiosul Richard, înzestrat cu o inteligență diabolică, amoral până la monstruozitate, înlătură sistematic, prin mijloacele cele mai bestiale, orice piedică din drumul ambiției sale de a ajunge rege. Dar crimele sale oribile îi îngrozesc pe toți, Richard rămâne singur în ajunul bătăliei decisive și, într-o dramatică halucinație, își dă seama de inevitabilul dezastru. Printr-un proces de dedublare a personalității, stările sale de conștiință alternează rapid și contradictoriu într-o luptă patetică:

*De ce mă tem? De mine? Alt – nu-i nimeni.  
Richard la Richard ține! Eu nu-s eu?  
E-un ucigaș aici? Nu-i! Ba da: eu!  
Să fug atunci? De mine? Am temei:  
Să nu mă pedepsesc. Cum, eu pe mine?  
Eu însă țin la mine, de ce-aș face-o?  
Pentru că mie bine mi-am făcut?  
Dar nu, căci ura mea spre mine cată  
Și demn de ură-i tot ce-am săvârșit.  
Da, sunt un ticălos; ba mint, nu sunt.  
Nu te huli, dar nici să nu minți.  
În mii de limbi vorbește conștiința  
Și fiecare poveste spune,  
Iar oricare poveste mă condamnă.*

(Tr. Fl. Nicolau)

De problema politică a absolutismului Shakespeare leagă și problema personalității monarhului. Dar, atât în dramele sale istorice cât și în piesele sale de mai târziu, regii sunt sau niște tirani cruzi, sau niște conducători slabi, incapabili și într-un caz și într-altul să dea țării pace și fericire.

Drama *Henric al IV-lea*, îndrăzneț amestec de tragic și comic, de solemn și grotesc, aduce în scenă figura unui monarh mai apropiat de idealul umanistului Shakespeare și totodată nemuritoare figura a lui Falstaff. „Poate că nicăieri geniul multilateral al lui Shakespeare nu s-a oglindit atât de complet ca în Falstaff” – spunea Pușkin. Într-adevăr, personajul este extrem de complex: fanfaron, parazit, leneș, rămășiță ridicolă a unei nobilimi anacronice,

Falstaff este și un om vesel, optimist, îndrăgostit de viață, plin de fantezie și făcând observații pătrunzătoare asupra oamenilor și faptelor. Falstaff „nu mai este un feudal, dar nici nu este încă un burghez”: este un tip caracteristic al epocii de tranziție, pe care marele dramaturg l-a intuit admirabil. Căci trebuie să mai spunem că drama istorică shakespeariană reconstituie fapte din trecut, dar totodată face și numeroase referințe și aluzii la contemporaneitate.

În sfârșit, monarhul ideal – după Shakespeare – este protagonistul dramei *Henric al V-lea*, pentru că, pe de o parte, acesta pornește fără convingere, oarecum silit, războiul de cotropire contra Franței; pe de altă parte, Henric înțelege să țină seama de părerile și dorințele maselor populare, ale soldaților săi, în vederea satisfacerii intereselor obștești și ale țării. Drama însă este construită mai mult epic, narativ și descriptiv, în stilul unei cronici.

Așadar, în toate aceste drame istorice Shakespeare aduce suflul înnoitor, spiritul de aventură al epocii Renașterii și idealul de eliberare de sub vechile concepții, realități și practici feudale. Deocamdată, dramaturgul își închipuie că statul absolutist ar putea satisface pe deplin interesele populare, devenind o forță morală care să stingă egoismul feroce al celor puternici.

Într-o anumită măsură, iluzia aceasta se menține și în a doua categorie de drame istorice – *Iuliu Cezar*, *Coriolan*, *Antoni* și *Cleopatra* – în care Shakespeare caută să evoce măreția clasică, demnitatea umană, noblețea sufletească. Dar o dată cu așa-numitele „drame romane” începe o etapă nouă în concepția marelui dramaturg. Umanismul său optimist capătă acum umbrele scepticismului, în ce privește politica și morala timpului său. Shakespeare începe să vadă că noua lume a Renașterii, pornită pe drumul noilor relații de viață, poartă în sine germenii răului care ucid binele, susținând cupiditatea, individualismul, amoralitatea și egoismul cel mai meschin. Aceste concluzii întunecate asupra vieții și oamenilor, aceste noi idei, gânduri și sentimente, vor fi înfățișate și dezbătute cu o neîntrecută forță și profunzime în marile tragedii shakespeariene.

### Marile tragedii shakespeariene

Marile tragedii shakespeariene au izvorât dintr-un sentiment de grea dezamăgire. Shakespeare, alături de celelalte mari spirite ale Renașterii târzii, vede acum limpede că noua societate pornise să



dărâme edificiul nedreptei lumi feudale, dar pentru a o înlocui în schimb printr-o lume la fel de nedreaptă, clădită pe cultul banului, pe egoismul perfid și feroce. Bucuria exaltată a vieții, din piesele de până acum, este înlocuită prin accente de melancolie, prin tonuri întunecate, prin umbrele unor apăsătoare presimțiri. Clarviziunea sa critică îi dă un sentiment de grea amărăciune; totuși, iubirea lui de oameni și încrederea în virtuțile morale ale omului nu-l lasă să naufragieze în pesimism. De aceea, chiar și în marile tragedii, dreptatea învinge. Omul triumfă asupra răului – a răului din el sau din jurul lui.

Din seria marilor tragedii shakespeariene (alcătuită convențional din 5 piese), în realitate prima, *Romeo și Julieta*, abia dacă poate fi considerată o „tragedie”. Căci drama tinerilor îndrăgostiți din Verona, sacrificați de vrajba dintre familiile nobile, este în primul rând un imn închinat dragostei, lucrat în principal din materialul liric al unei poezii de iubire neegalat de nimeni. De fapt, marea tragedie shakespeariană a iubirii este *Antoniou și Cleopatra*.

*Hamlet*, capodopera supremă a lui Shakespeare, este imaginea grandioasă, profundă, puternică, a contradicțiilor epocii traduse prin zguduitoră criză a nobilului său erou principal. Prințul Danemarcei, întors acasă din Wittenberg unde studiasse filozofia, vede că realitatea îi contrazice în mod brutal concepțiile umaniste despre oameni și viață, dezvăluindu-i adevăruri oribile: asasinarea tatălui său pentru a i se lua tronul, infidelitatea mamei sale care s-a grăbit să se căsătorească cu asasinul soțului ei și falsitatea viciatei curți regale care acceptă toate aceste fapte monstruoase. Suferința lui Hamlet este în primul rând suferința umanistului care constată că „lumea este o grădină năpădită de bălării”, că „vremurile și-au ieșit din făgașul lor firesc” și că el nu poate face tot ce ar trebui; pentru că, a restabili adevărul, cinstea, binele și dreptatea, nu stă în puterile unui om singur. Durerea lui Hamlet nu stă atât în uciderea tatălui său, cât în gândul că atâtea nelegiuiri ar fi putut rămâne nepedepsite, în gândul că „biciul acestor vremi” a instaurat „obida asupririi”, „jignirea adusă numelui de om”, „trufia dregătorilor”, „dreptatea care nu vine”. Substanța tragică a piesei e dată de conștiința zdruncinată a eroului în fața acestei realități, pe care Hamlet nu o poate, singur, îndrepta. Măreția personajului constă în capacitatea de a aduna în sine durerile și revolta unei lumi întregi, în lupta dusă cu sine însuși pentru a găsi calea acțiunii, în luciditatea cu care denunță păcatele alimentate de individualismul noii orânduiri:



Rafael: „Portretul lui Agnolo Doni” (Muz. Pitti).

*Ființă – neființă: ce s-alegi?  
Mai vrednic oare e să rabzi în cuget  
A vitregiei praștii și săgeți,  
Sau fierul să-l ridici asupra mării  
De griji – și să le curmi? Să mori: să dormi;  
Atât: și printr-un somn să curmi durerea  
Din inimă și droaia de izbeliști  
Ce-s date cărnii, este-o încheiere  
Cucernic de râvnit. Să mori, să dormi,  
Să dormi – visând, mai știi? Aici e greul.*

(Trad. Dan Duțescu)

Frământările prințului Danemarcei sunt înseși frământările autorului său. De aceea, drama și măreția lui Hamlet reprezintă, în același timp, drama și măreția lui Shakespeare.

Tragedia *Macbeth* vine să precizeze că răul pornește din rânduilele nedrepte ale lumii – dar și din om. Nobilul scoțian Macbeth, ros de viermele vanității de a domni, își ucide regele. Natura și puterea răului (arată Shakespeare) e nelimitată. Odată ce te-ai dăruit



răului, acesta pune tiranic stăpânire pe tine. Macbeth devine o neputincioasă jucărie a puterii oarbe a răului. În spectacolul acestei deznădăjduite situații sufletești a eroului rezidă tot tragicul piesei. Ucigașul Macbeth ajunge o biată victimă. Deși este un ucigaș, spectatorul nu-l poate urî, ci îl compătimește văzându-l pradă chinuită a remușcărilor și a neputinței de a se întoarce pe calea binelui. Macbeth nu este un suflet împietrit în inumanitatea rece a lui Richard III, a lui Iago sau a Gonerilei, ci își dă seama că, ucigând, s-a ucis pe sine însuși. De aceea, în final, el întâmpină moartea ca pe o eliberare de sub povara grea pe care singur și-a așezat-o pe propriu-i suflet.

În tragedia lui Macbeth este arătat că omul înzestrat cu o conștiință morală, săvârșind răul se condamnă singur la grele chinuri sufletești. Totodată, reflectând aici lipsa conștiinței morale a contemporanilor săi și furtunoasele patimi politice ale timpului, Shakespeare indică și drumul pe care inevitabil îl ia vanitatea autocrației și despotismului monarhic, personificate în Macbeth. Dintre marile tragedii shakespeariene, *Macbeth* este cea mai scurtă, mai simplu construită, mai concentrată și mai înmărmuritoare. Nicăieri ca aici cadrul nu sugerează atât de puternic dramatismul acțiunii, un cadru zugrăvit în două culori dominante, în negrul răului și în roșul cruzimii, în întunericul nopții și în continua vărsare de sânge. Motivul întunericului nopții și cel al sângelui sunt motive permanente, obsedante și foarte sugestive, în această tragedie a puterii autodistrugătoare a răului.

De la *Macbeth* la *Othello* drumul e ca de la ceturile nordului la lumea însoțită a sudului. Ca execuție, *Othello* e capodopera teatrului shakespearian, piesa cea mai clară, mai omogenă, mai bine construită și în care toate resorturile dramatice sunt pur umane. Figura lui Othello este cea mai nobilă creație shakespeariană, este eroul pe care dramaturgul l-a înzestrat cu cele mai înalte calități morale. Othello este un om curajos și echilibrat, un caracter generos și demn, un general glorios – și totuși o fire modestă și un suflet neprihănit. Dar Othello va cădea victimă prea marii sale încrederi în oameni, în speță a încrederii în Iago. Acesta îi strecoară cu subtilă perfidie veninul îndoielii în cinstea Desdemonei. Tot tragicul piesei este concentrat în suferința, în dezamăgirea, în tortura sufletească a lui Othello, în spectacolul impresionant al dislocării și prăbușirii splendidei arhitecturi sufletești a eroului. Tragedia sa este tragedia

încrederii înșelate, tragedia pierderii încrederii în oameni, în corectitudinea, în cinstea lor. Cel mai curat simbol al acestei credințe fusese tocmai dragostea sa pentru Desdemona. Prăbușit în cumplita-i dezamăgire și ucigând-o pe Desdemona, Othello acționează cu convingerea că răzbună însăși cinstea și dreptatea omenească înșelate. Apoi, când se convinge de înșelătoria lui Iago și de nevinovăția Desdemonei, Othello se pedepsește sinucigându-se; dar moare senin și împăcat, pentru că și-a recăpătat încrederea în posibilitatea cinstei oamenilor:

... Te rog, când vei da seamă  
De-aceste întâmplări nenorocite,  
Arată-mă cum sunt. Nici părtinire  
Nici ură-n scrisul tău [...] De-un om  
Ai cărui ochi n-au fost deprinși cu mila,  
Dar azi, robiiți, cu lacrimi grele plâng,  
Cum în Arabia – arborii de leac  
Își plâng tămăia lor. Așa să spui.

(Trad. Ion Vinea)

În sfârșit, *Regele Lear* este tragedia a cărei monumentalitate de viziune și fior tragic impresionant nu-și găsește echivalent decât la Sofocle. Bătrânul Lear, regele medieval stăpânit de iluzia puterii sale nelimitate, își împarte regatul celor două fiice ale sale, pe a treia alungând-o; căci Cordelia îl iubește cu adevărat și i-o spune simplu și cinstit, dar Lear e obișnuit să ceară doar supunere, nu dragoste. Lipsit de regat, Lear e alungat de cele două fiice, și din acest moment începe catastrofa sa prăbușire morală. Lear e doborât de ingratitudea fiicelor sale, dar mai presus de asta, el suferă teribila dramă a conștiinței că, în fața falsității și cruzimii lumii egoiste, omul lipsit de putere și bogăție nu mai rămâne decât o biată făptură neputincioasă, părăsită și urgisită. Vede acum cât a fost de iluzorie părerea sa despre sine și despre putere, cât a fost de nedreaptă purtarea sa față de cinste, de adevăr și de dreptate, față de sentimentele omenești curate și față de oamenii oropsiți. Drama sa ia proporții cosmice: întreaga natură, dezlănțuindu-și stihiiile, ia parte la nemărginita durere a unui suflet dărâmat. Monologul lui Lear din scena furtunii este una din paginile cele mai grandioase, mai umane și mai zguduitoare din întregul teatru universal:

Mugiți, buhaie! Foc scuipați și pară!  
Nici trăsnetul, nici vântul și nici ploaia



*Nu sunt copiii mei; de ce mă cruță?  
 Loviți-mă, voi, forțe-ale naturii;  
 Nu cer îngăduință de la voi.  
 Nimic nu-mi datorați; urgia voastră  
 De ce n-o sloboziți asupra mea.  
 Acum că sunt, căzut, un rob netrebnic,  
 Sărac și prăpădit, un biet moșneag?*

(Tr. Mihnea Gheorghiu)

Asemenea lui Shakespeare fostul rege Lear se convinge de ticăloșia vremurilor sale, când nu mai există nici dreptate, nici dragoste, nici prietenie, nici recunoștință. Și suferința lui e cu atât mai cumplică cu cât știe că el însuși susținea înainte acele rânduieli nedrepte. Văzând acum limpede lucrurile și oamenii, dându-și seama de greșelile-i din trecut, trecând prin atâtea suferințe personale și regăsind la sfârșit noblețea sufletească a Cordeliei, Lear își găsește liniștea. Rânduielile vremii sunt crude și nedrepte, dar credința în valorile morale ale omului trebuie păstrată. Aceasta e ultima concluzie a lui Lear, a lui Shakespeare și a marilor sale tragedii.

### Comediile lui Shakespeare

Shakespeare și-a scris cele 15 comedii nu într-o anumită perioadă, ci de-a lungul celor 22 de ani cât a durat activitatea sa creatoare. Capacitatea egală a genialului scriitor pentru dramă sau tragedie la fel ca și pentru comedie este un caz unic în istoria teatrului. Dar ceea ce este mai uimitor este faptul că niciodată nu-l găsim pe Shakespeare repetându-se, într-un fel sau altul. Arată aceeași aptitudine pentru tragic sau comic, pentru genul sentimental sau pentru cel al farsei, pentru fantezia aeriană sau pentru studiul cel mai realist al moravurilor și caracterlor. Nici dramele sale istorice nu repetă stereotip o concepție, o temă, un procedeu; nici marile sale tragedii nu se pot reduce la o singură formulă; și nici comediile lui nu sunt compuse pe o claviatură unică. Modalitățile variază la nesfârșit, elementele cele mai diverse intră într-un mod surprinzător, alături de o problemă socială sau politică apare un motiv romantic sau chiar fantastic, în comedia cea mai feerică se introduc episoade foarte realiste, după cum comedia cea mai realistă se termină printr-o viziune feerică. Și totuși, armonioasa unitate a sensului e perfectă. Shakespeare îmbină ca nimeni altul poezia fanteziei cu



Carpaccio: „S. Giorgio ucide balaurul“ (detaliu).

proza realității, într-un aliaj ce dă o puternică senzație de viață complexă.

Comediile lui Shakespeare (afară de ultimele) sunt o exclamație de optimism, o izbucnire a dragostei de viață, un imn închinat tinereții, iubirii și frumosului.

Acțiunea lor este plasată de obicei în Grecia și mai ales în Italia, în lumea sudului, unde temperamentul oamenilor este mai sincer, mai spontan, mai dinamic și mai entuziast decât în Anglia aristocratică și burgheză, blazată, ipocrită și puritană. Totuși, realitățile la care se face aluzie în permanență sunt cele din Anglia timpului. Note satirice, firește că se găsesc aproape peste tot; dar comedia shakespeariană nu este o comedie satirică.

De pildă, *Nevestele vesele din Windsor* – singura comedie a cărei acțiune se petrece în întregime într-un mediu provincial englez – ridiculizează prostia arogantă a soților și în primul rând galanteria, urmărind câștigul material, a lăudărosului Falstaff.

Dar nici Falstaff nu a rămas mai mult decât o amuzantă caricatură a aristocrației parazitare – fapt vizibil, de pildă, când el își povestește grotesca-i aventură (actul III, scena 5).

Tema dominantă a comediilor shakespeariane este iubirea învingând toate obstacolele. Motivul dragostei este tratat aici în cel mai pur spirit umanist: ca o apreciere a bucuriilor și plăcerilor lumii pământești, ca un sentiment care declanșează toate resorturile voinei, energiei, pasiunii și inteligenței umane. Shakespeare pledează



aici pentru libertatea tinerilor de a-și hotărî singuri căsătoria. De asemenea, pentru egalitatea între sexe. Încă din prima sa comedie cu structură de farsă *Comedia erorilor*, femeia este arătată luptând pentru o situație egală cu a bărbatului în căsnicie; în *Îmblânzirea scorpiei* Katarina urmărește recunoașterea demnității sale de om, și în toate celelalte comedii femeia își afirmă dreptul la libertate și iubire.

*Visul unei nopți de vară*, acest amalgam unic de reverie și umor, de miraculos și bufonerie, de fermecătoare poezie folclorică întrețesută – în scenele comedianților amatori – cu elemente de inspirație realistă, schițează tabloul iubirii capricioase și frivole, dincolo de care apare adevărata iubire, matură, profundă, aptă pentru momentul căsătoriei.

Caracterul comun comediiilor shakespeariene, caracter ce diferențiază aceste comedii de cele ale lui Lope de Vega, de pildă, este multiplicitatea și varietatea motivelor dramatice în chiar una și aceeași operă. Astfel, în *Neguțatorul din Veneția*, Shakespeare atacă burghezia negustorească avidă de câștiguri, respinge litera legii absurde în numele spiritului de umanitate, afirmă ideea egalității oamenilor indiferent de naționalitate sau de religie. În *Mult zgomot pentru nimic* capătă relief și aspectul răutății și al calomniei, iar în *A douăsprezecea noapte*, se ascute satira la adresa puritanismului, personificat în Malvolio.

Odată cu comedia *Cum vă place* încep să apară note melancolice. Jacques care nu crede în prietenie, dragoste și fericire, își rostește meditativ scepticismul într-un celebru monolog (actul II, scena 7). Totuși, acțiunea în general optimistă a comediei *Cum vă place* anulează sumbra concepție despre viață a lui Jacques.

Dar ultimele comedii sunt tot mai stăruitor pătrunse de accente melancolice. *Cymbeline*, *Poveste de iarnă* și *Furtuna* au fost scrise după perioada marilor tragedii. Criza umanismului marelui dramaturg, dezamăgit de spectacolul societății timpului, a făcut ca în aceste comedii realismul viziunii să scadă, făcând loc elementelor simbolice, idilice sau fanteziste. În *Furtuna* – ultima capodoperă shakespeariană – marele dramaturg, profund decepționat și parcă obosit, se exprimă în cuvinte de resemnare și de tristețe:

*Serbarea noastră s-a sfârșit. Actorii,  
Ți-am spus, au fost, toți, duhuri, și-n văzduh*

*S-au destrămat cu toții [...]  
Nici spulber n-au să lase-n urma lor.  
Plămadă suntem, precum cea din care  
Făcute-s visele; și scurta viață  
Împrejmuită ni-e de somn...*

(Trad. Leon Levițchi)

*Furtuna* a fost numită „testamentul” lui Shakespeare. Personajul principal, magicianul Prospero, simbolizează rațiunea și știința. Prospero domolește puterile răufăcătoare, animalice ale firii omenesti, întruchipate în Caliban. Totodată, el eliberează pe Ariel și astfel dirijează forțele luminii, binefăcătoare omului, pregătind în felul acesta un viitor fericit generațiilor ce vor urma. Prospero este însuși Shakespeare, care transmite omenirii un sentiment de încredere în viitor. – Cu acest grandios acord final se încheie monumentală simfonie a creației shakespeariene.



Bartolomeo Veneto: „Portretul unei venețiene” (sec. XVI).



## Literatura germană

### Literatura Reformei. Ulrich von Hutten

Literatura germană a epocii Renașterii (și Reformei) este esențialmente și predominant o literatură de pamflete și satiră socială; și, de asemenea, o literatură marcată de spiritul burghez și popular.

Cauzele penuriei unei literaturi beletristice – de proporțiile și valoarea literaturilor din celelalte mari țări europene – trebuie căutate în condițiile de intensă agitație socială și religioasă pe care o trăia Germania la acea dată (amintim și războiul țărănesc din 1525). Nici renașterea culturii antice nu își are aici un teren pregătit de tradiție ca în țările latine ale Apusului. – În aceste împrejurări frământate umanismul german va fi o mișcare culturală preocupată mai mult de problemele Bisericii și teologiei, de combaterea aspectelor negative ale realităților feudale, și mai puțin de afirmarea idealurilor renascentiste de dezvoltare multilaterală a omului sau de senzualismul epicureic de inspirație clasicizantă. – În schimb se cultivă mai mult filonul de inspirație populară, a tradițiilor și a limbii naționale.

Atitudini și atacuri satirice, pamfletare, polemice, se întâlnesc implicate și în poezia „Meistersingerilor”, și în producțiile teatrale („farsele de carnaval”), și în proza de imaginație („*Corabia nebunilor*”, de pildă); dar într-un mod direct, deschis, vehement, nicăieri ca în *Scrisorile oamenilor obscuri*. Celebra operă a fost ocazionată de un fapt care a scandalizat ani întregi cercurile umaniste.

Scriitorul Pfefferkorn, un evreu convertit, apreciind că toți evreii ar trebui convertiți cu forța, a obținut – cu ajutorul dominicanilor din Köln (oraș a cărui universitate era focarul scolasticii și a catolicismului fanatic) – ca, prin decret imperial, cărțile ebraice contrare doctrinei creștine să fie sechestrare. Dar Pfefferkorn cerea ca toate cărțile ebraice, fără excepție, să fie confiscate (și, desigur, arse).

Firește că umaniștii au protestat, – în frunte cu Erasmi și Reuchlin, cel mai ilustru ebraist al Germaniei. În acest schimb de atacuri și contra-atacuri (care a durat 7 ani), din cercul umaniștilor a apărut o culegere de scrisori (fictive) ale unor personalități (imaginare, inexistente) adresate teologilor dominicani, prin care pretenșii corespondenți – profesori, teologi, artiști, – le cereau (ironic!) să îi susțină în lupta contra lui Reuchlin! Dar scrisorile erau redactate într-o limbă latină barbară, coruptă, și exprimând idei și motivații ridicol de aberante. Contrafacerea însă – un tablou satiric pitoresc al mizeriei intelectuale și spirituale a taberei teologice și scolastice – era o glumă feroce atât de reușită încât lumea era convinsă de autenticitatea scrisorilor. – Autorul primei părți a operei era umanistul Crotus Rubianus (Johannes Jäger), rectorul Universității din Erfurt; autorul părții a doua – Ulrich von Hutten.

**Ulrich von Hutten**, unul din primii umaniști germani<sup>1</sup>, și port-drapelul spiritului reformator german, vedea în Reformă mijlocul de a schimba și consolida întreaga structură a Imperiului German. Autor al evocării (în forma dialogului) *Arminius* – prima operă inspirată de eroul învingător al armatelor romane la Teutborg – von Hutten exaltă pe acest „cel mai liber, cel mai invincibil, cel mai german dintre oameni”, pentru ca în felul acesta să trezească și să incite conștiința națională germană împotriva supremației (acum – bisericească) a Romei. Firește că „paladinul și heraldul Reformei” celebrează această victorie a lui Arminius în scopuri politico-religioase, contând că o reacție a sentimentului național va urma în mod firesc revoltei lui Luther contra Bisericii romane.

Ulrich von Hutten este și autorul unor violente pamflete (în latină, în maniera lui Lucian din Samosata) contra Romei, pe care singur le-a tradus în germană (*Gesprächbüchlein*, 1520): era „pentru prima dată de mulți ani că un umanist se îndrepta spre popor și încerca să pună la îndemâna maselor, celor care nu cunoșteau latina, cuceririle intelectuale ale umanismului” (M. Garnier).

### Seb. Brant, J. Fischart, Th. Murner

Literatura satirică, de pamflete și polemică – titlul de glorie al literaturii renascentiste germane – își are reprezentantul de notorie-

1. Vd. *supra*, cap. „Umanismul în Germania”.



tate europeană în persoana poetului și jurisconsultului **Sebastian Brant** (1457–1521).

După studii de filosofie și drept la Universitatea din Basel va predă literatura latină și jurisprudența aici, fiind numit și decanul Fac. de Drept. În acest oraș – centru tipografic și editorial de importanță internațională – cunoaște și întreține relații strânse cu erudiți și umaniști, îngrijind și câteva ediții latine de opere ale unor scriitori antici. După 1500, când Basel intră în Confederația Helvetică, Brant se întoarce în orașul său natal Strassburg ca profesor și sindic, numit și consilier imperial (ținut în mare stimă de Maximilian I, care îl însărcinează cu diverse misiuni diplomatice și îl face conte palatin). În momentul Reformei, Brant rămâne fidel catolicismului și un înfocat apărător al Sf. Imperiu Germanic.

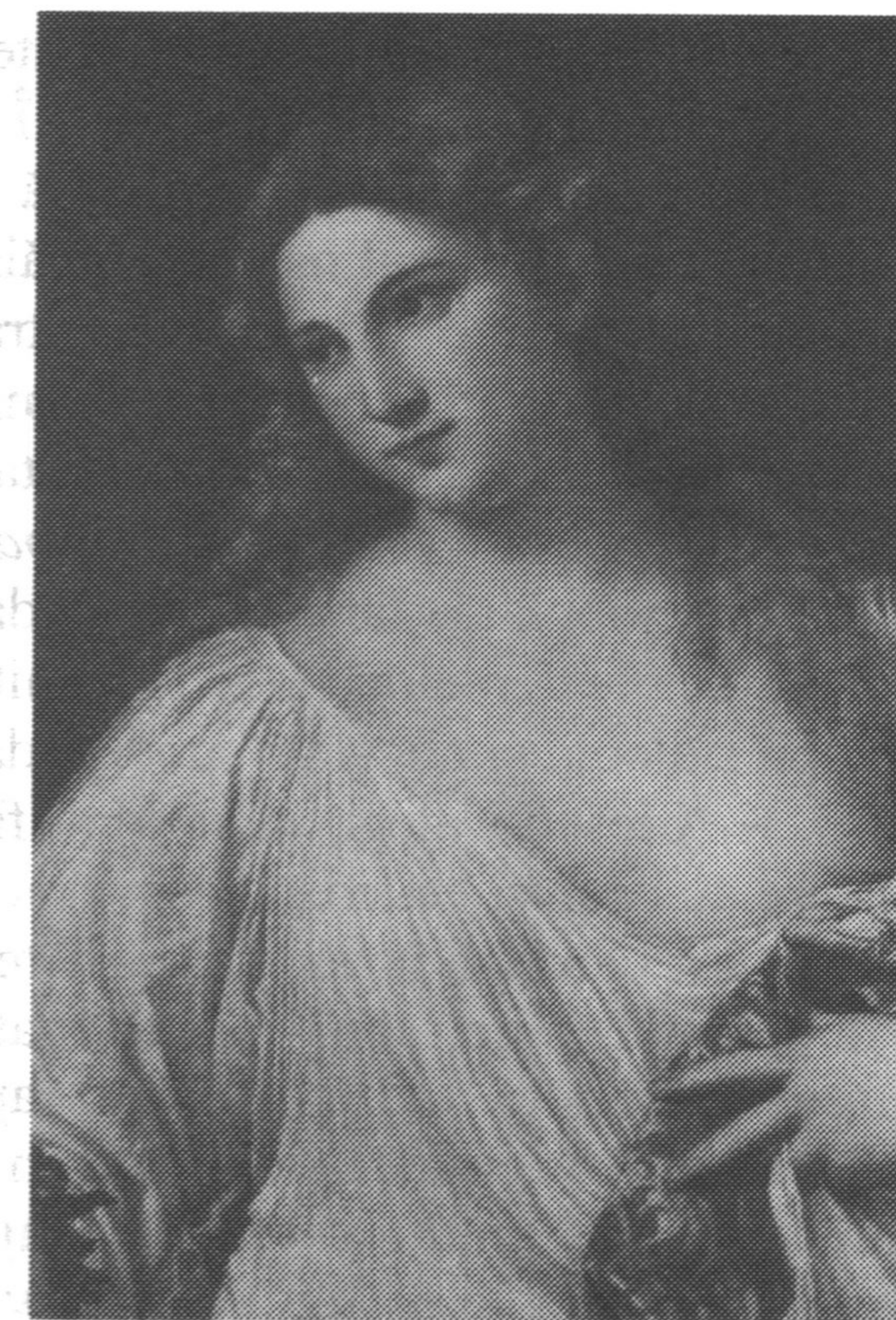
Prima sa operă: *Corabia nebunilor*<sup>1</sup> – publicată în 1494, în 4 orașe simultan, – operă de un extraordinar succes și mare influență, scrisă în dialect alsacian, într-o expresivă limbă vorbită, – este un poem satiric și didactic de 2039 de versuri; o satiră a moravurilor vremii, cu foarte accentuate intenții moralizatoare<sup>2</sup>. (De altfel, cartea era însoțită de numeroase litografii, pentru a o face accesibilă și neștiutorilor de carte). În 112 capitole apar reprezentanții tuturor claselor și categoriilor sociale (și morale), fiecăruia fiindu-i rezervat un capitol independent, și fiecare capitol caricaturizând un viciu uman personificat de un „nebun“, smintit. – *Corabia nebunilor* este prima operă a unui autor german care a atins o audiență europeană – și care a provocat o mulțime de imitații.

Satira lui Brant are, firește, și mult umor; dar autorul nu se amuză scriind-o, ci se indignează, se înfurie, se dezgustă, se revoltă, – pentru că este un moralist sever; dar care și invocă ajutorul lui Hristos în fața spectacolului dezolant pe care îl oferă Biserica, sau când își vede țara amenințată de francezi și de turci<sup>3</sup>. – (Să mai

1. Mai corect: *Corabia smintiților* (cf. M. Isbășescu), căci sensul cărții și al titlului este de „deficienți morali“, nu mintali.

2. Brant este și creatorul unui personaj: Grobianus, care va deveni un tip literar de mare popularitate și în afara Germaniei, și care a generat o întreagă „literatură grobianică“.

3. Într-o corabie coboară Rhinul spre Narragonia (= „Țara Smintiților“) peste o sută de tipuri de deficienți morali – avarul, bețivul, cămătarul, cartofoarul, luxosul, maniacul modei, șoarecele de bibliotecă, mândăciosul, lacomul de bani și de putere, vânătorul pătimaș, afemeiatul, soțul adulter, etc. (M. I.).



Tizian: „Flora“ (Uffizi).

amintim că același subiect a fost tratat – și cu același titlu – în celebrul său tablou, de Hyeronimus Bosch).

Cel mai mare prozator satiric german al secolului al XVI-lea este **Johannes Fischart** (1547–1590).

După studiile latine făcute la Worms, se refugiază (din cauza epidemiei de ciumă) în Flandra; apoi la Paris – pentru studii literar-umaniste, – în Italia (la Siena studiază dreptul), în Anglia și Olanda. Doctor în drept al Univ. din Basel, devine avocat al Camerei Imperiale din Speyer, – ocupându-se însă intens de propria sa literatură popular-satirică. (Printre primele sale opere este și o carte de mult succes: *Eulenspiegel rimat*).

Autor al unei opere enorme, de peste o sută de scrieri (dar unele de pură compilație), persoană cu o întinsă cultură și muzicală și artistică, Fischart rămâne însă cel mai important scriitor satiric german din perioada post-luterană. Apărător al hughenotilor, vehement pamfletar anticatolic și adversar al lui Filip al II-lea („marele tiran și persecutor“). Fischart îi atacă pe iezuiți – cumularzi ai tuturor viciilor, cum îi consideră, – într-o extrem de violentă satiră în



versuri: *Pălărioara iezuiților*, de o uimitoare fantezie și perfectă cunoaștere a întregii ierarhii eclesiastice catolice. – Într-un alt poem satiric: *Norocoasa corabie din Zürich* (considerată – din punct de vedere poetic – capodopera sa) autorul narează o călătorie veselă pe Rhin a 54 de cetățeni care într-o zi ajung la Strassburg: sensul politic este – pe lângă admirația pentru puternica democrație elvețiană – necesitatea, apelul patriotic și posibilitatea solidarității orașelor germane. – În poemul satiric *Vânătoarea de purici* (evocând o veche tradiție populară) fantezia debordantă ironizează, în 4200 de versuri, defectele femeior – de la vanitate, lascivitate, bârfeală, până la mania ridicolă și nocivă a modei (dar vizând aici și imoralitatea clerului). – Adeseori alegoria satirică face loc digresiunilor didactice, în care autorul își etalează vasta erudiție.

Dar opera lui Fischart care i-a atras – din partea lui Lessing – epitetul și elogiul de „Rabelais german“ este adaptarea romanului *Gargantua și Pantagruel*<sup>1</sup>, îndeobște considerat capodopera sa; în care autorul reconstituie liber acțiunea, adunând în jurul nucleului central al romanului rabelaisian mulțime de personaje într-o acțiune (care menține, totuși, intenția autorului educativ-moralizatoare) destinată să amuze copios. Spiritul umanist de esență rabelaisiană nu se menține<sup>2</sup> aici, căci Fischart rămâne atașat comandamentelor moralei creștine; dar cartea reconstituie o foarte vie și colorată frescă a Germaniei populare. Cu moravurile, limbajul, tradițiile, proverbele, snoavele ei, totul redat cu o truculentă, bogată, savuroasă limbă – comparabilă, sub raportul remarcabilei inventivități verbale, cu romanul scriitorului francez. – Și prin aceasta, Fischart anunță apropiata eră barocă. (Cu siguranță că Grimmshausen l-a citit cu folos pe Fischart).

Călugărul franciscan **Thomas Murner** (1475–1537), teolog, poet și publicist, a fost student la Universitățile din Paris și Cracovia, doctor în teologie de la Freiburg și doctor în drept al Universității din Basel. Personalitate de prestigiu unanim recunoscut, a fost încoronat ca poet de împăratul Maximilian I. – După mai multe sejururi în diverse orașe din Germania, dar și din Italia, acceptă

1. Cu titlul: „Scriere istorică...” (*Geschichtklitterung*).

2. Rabelais, ca un adevărat umanist, crede că natura este funciarmamente bună: „Fă ce-ți place“. Fischart, dimpotrivă, rămâne strict atașat de morala creștină; „pentru el omul este un păcătos, o ființă a cărui natură este rea, și care trebuie în fiecare moment să își controleze și să își înfrâneze mișcările spontane ale inimii sale pervertite“ (M. Gravier).



Filippo Lippi: „Fecioara cu Copilul“ (Uffizi).

invitația lui Henric VIII și, în timpul sejurului în Anglia, traduce în latină opera regelui – *De septem sacramentis*; pentru ca, în cele din urmă, să se retragă pentru tot restul vieții, ca preot, în orașul său natal din Alsacia.

Th. Murner este cel mai violent orator catolic, în predici și pamflete, al secolului al XVI-lea, fără să menajeze însă nici clerul catolic, criticându-l cu aceeași duritate pentru lenea și ignoranța sa. Dotat cu o solidă cultură clasică, s-a interesat și de medicină și de astrologie; a scris mai multe cărți de școală (de logică, de metrică, de drept) și a pregătit o traducere în germană a *Eneidei*. – Dar este, înainte de toate, cel mai vehement polemist catolic al vremii: *Marele Nebun Luteran* – titlul prin care el denumeste mulțimea pasivă și ignorantă care acceptă să-l urmeze pe Reformator – este cel mai dur dintre toate pamfletele contra Reformei scrise în Germania; operă compozită, de o violență extremă, nu lipsită de episoade de un viu prost gust, dar întrecând – prin fantezie și umor – cele mai populare „farse de carnaval“.

Încă din prima sa scriere satirică: *Exorcizarea nebunilor* (*Narrenbeschwörung*), operă care exploatează și prelungește succesul lui



Seb. Brant, reia ideea (și titlul este sugerat de *Corabia nebunilor*) și tema „nebiei”, a deficienței morale omenești. Fiecare capitol este rezervat unui viciu<sup>1</sup>, personificat de un „nebun” care se prezintă într-o declarație, fiecare capitol fiind însoțit și de o gravură. Sunt trecute în revistă toate slăbiciunile și moravurile epocii, fără a fi menajați nici papii, împărații, prinții, preoții, călugării – și cu toții fiind denunțați mai implacabil decât o făcuse Brant. Dar spre deosebire de Brant, Murner este în mai mare măsură un scriitor popular: evită să dea citate erudite din autori antici, recurge numai la înțelepciunea țărănească, își ia subiectele din tradiție, din *Biblie* sau din cărțile populare.

Narator plin de vervă și de un umor popular este Murner și în alte opere. În poemul satiric *Tabăra nebunilor* sunt adunați la un loc o mulțime de bărbați și femei, toți dedați desfrâului, cărora li se impune lectura (făcută de zeita Venus) celor 22 de articole despre iubire. – Sau în *Breasla pungașilor*, în care satira lui Murner este mai implacabilă; iar limbajul este pitoresc, savuros popular și colorat până la bufonerie.

### Hans Sachs și „Meistersang”

Prima școală de „Maeștri cântăreți” (*Meistersinger*) – poeți aparținând în mare majoritate burgheziei orașului respectiv, cultivând o poezie în care versificau (de obicei în formă de maxime și sentințe morale) după prescripții fixe, inderogabile, – a fost fondată pe la începutul secolului al XIV, la Mainz; pentru ca în următoarele trei secole asemenea școli sau bresle să existe în numeroase orașe, mari și medii, din Germania.

La origine, aceste școli erau simple confrerii religioase, a căror rol era să facă mai frumoase și mai plăcute slujbele bisericești cu cântecele lor pioase. De o valoare literară foarte modestă (chiar scadentă), această producție poetică artizanală trebuia în mod absolut să urmeze, să respecte anumite norme stricte și reguli severe de compoziție, precis stabilite, obligatorii (numite *Tabulatur*); iar când poetul, candidatul, compunea pe textul său o nouă melodie (*Ton*), comisia de concurs îl declara „Meister”<sup>2</sup>. – Constituite în adevărate



Hans Sachs (portret de H. Brosamer, 1545).

școli de *Meistersang* (iar nu ca până acum, simple confrerii religioase, ci devenite adevărate corporații, bresle de cântăreți) le întâlnim prin 1450 la Augsburg; dar în stadiul definitiv de evoluție – numai la începutul sec. XVI, la celebra școală din Nürnberg. Acum, fiecare candidat ca „Meister” trebuia să demonstreze că este nu numai poet, ci și compozitor. (Hans Sachs a compus, pe versurile proprii, nu mai puțin de 13 arii noi).

Prin însăși originea artei lor „maeștrii cântăreți” se dedicau, cum am văzut, unei poezii religioase; ca atare, întrecerile (și concursurile de admitere și de promovare pe cele 4 trepte ale ierarhiei respective) se desfășurau în biserică, în catedrala orașului. – Dar după terminarea slujbei religioase (și a Întrecerii Oficiale, și a concursului), cântăreții mergeau cu toții la o cârciumă, unde poezia lor devenea mai liberă, mai îndrăzneată, „maeștrii” cântăreți tratau și se produceau cu subiecte și teme, bineînțelese, profane, cu anecdote hazlii, eventual vulgare, chiar și scabroase (*Zechsingen*).

„Maeștrii cântăreți” n-au jucat un rol important în viața spirituală a Germaniei; umaniștii îi ignorau, chiar îi disprețuiau. Dar *Meistersinger* au întreținut în mase o preocupare culturală, deși minoră, oricum – apreciabilă<sup>1</sup>.

Poet, compozitor, dramaturg, fiul unui croitor din Nürnberg, **Hans Sachs (1494–1576)** a frecventat școala latină de la 7 până la

1. Ultimele școli de „Meistersang” au dispărut în 1832 (la Ulm) și 1852 (la Memmingen).

1. Și anunțat de la început printr-o zicală sau o glumă populară grotescă (în expresii ca: „a tunde maimuța”, „a vorbi unei cratițe goale”, „a pieptăna o barbă de paie”, etc.

2. Cele mai vechi regulamente ale acestor școli de *Meistersang* care ne-au parvenit, provin din Freiburg im Breisgau, și datează din 1513.



14 ani; după care, ucenic cizmar, a făcut obligatorul „tur al Germaniei“, colindând prin diferite orașe pentru a se perfecționa în meserie; reîntors în orașul său natal este primit în breasla cizmarilor (după ce, la 19 ani, se hotărâse să devină maestru-cântăreț). La 25 de ani s-a căsătorit, a avut 7 copii, a rămas văduv la 60 de ani (dar s-a recăsătorit cu o tânără de 17 ani). Câștigat la cauza Reformei (dedicându-i lui Luther cunoscuta alegorie *Privighetoarea din Wittenberg*) dar fără a fi deloc un protestant viguros și intolerant, a rămas toată viața omul de bun-simț și cu sincere sentimente de solidaritate umană.

Cu o cultură modestă, era însă înzestrat cu o curiozitate multiplă, o mare pasiune pentru citit și plăcerea de a povesti ceea ce aflase din lectura unor povestiri („*fabliaux*“ franceze), anecdote, cărți populare, sau traduceri din scriitori antici și moderni; dar deși gata oricând de glume, rămânea permanent preocupat de moralitate. Intreținea legături de prietenie cu Albrecht Dürer, cu ilustrul umanist Pirckheimer, care îi dădeau sfaturi și sugestii, – dar cunoscându-și limitele, a rămas totdeauna la meseria lui de cizmar, complăcându-se în mediul său mic burghez.

A compus o operă imensă – circa 6000 de scrieri, totalizând peste o jumătate de milion de versuri. A scris poezii lirice, narațiuni în versuri, dialoguri în proză, teatru dramatic, tragedii, comedii (teatrul său serios n-a avut însă mare succes) și genul în care a excelat: snoave (*Schwänke*) și „farse de carnaval“ (*Fastnachtspiele*); în toate aceste genuri conformându-se tradițiilor și gusturilor Evului Mediu. Dar subiectele și le lua de peste tot: din literatura medievală și populară, din *Decameron* și alte povestiri italiene sau franceze, chiar și din opere antice intrate în circulație populară.

Marele său succes care i-a asigurat gloria posterității a fost genul farsei: în care situațiile decurg, logic și clar, din caracterul personajelor (și invers: caracterul personajelor din situații); în care nu există cuvinte superflue, ci un dialog vioi, proaspăt, spontan; în care fiecare gest corespunde unui anumit tip de personaj, – toate acestea, calități care apar mai degrabă pe scenă decât la lectură. „Scene realiste de viață cotidiană prezentate în toată vivacitatea lor, cu un bun-simț sănătos și un umor blajin, uneori grosolan, revelează acuitatea observației și o profundă cunoaștere a sufletului popular. Deși operă a unui protestant, aceste scene nu jignesc niciodată tradițiile catolice și dovedesc spiritul de moderație a acestui cizmar a cărui zâmbitoare bonomie a fost străină de asprimea polemicii“ (E. Rosenfeld); de asprimea atât de caracteristică literaturii Renașterii germane.

Chiar de o valoare modestă fiind opera sa teatrală, totuși aceasta este superioară restului producției literare a epocii. Și chiar dacă a fost depreciațat cu un aer de suficiență de „Secolul Luminilor“, Hans Sachs a primit totuși omagiul posterității: Goethe i-a dedicat, admirativ, poezia *Misiunea lui Hans Sachs*, iar Richard Wagner l-a transfigurat în personajul principal al *Maestrilor cântăreți din Nürnberg*.

### Cărțile populare. „Faustbuch“

Pe primul plan în Germania Renașterii și Reformei rămâne literatura populară – cultivată nu numai de laici erudiți, de umaniștii noii ere, ci chiar și de clerici și de poeți și scriitorii societății feudale. Astfel, cântecul popular (*Volkslied*) reprezintă – în secolele XIV, XV, XVI – „un amalgam de creații poetice, opere ale poezilor anonimi, din rândurile burgheziei și poporului, ca și ale cântăreților de profesie – care au devenit cu vremea un bun al maselor și au fost transformate neconținut“ (M. Isbășescu), – pe temele cele mai variate: de la micile bucurii sau necazuri ale vieții, până la cele cu conținut istoric sau al luptei pentru libertate. Operă a unor persoane cunoscute, dotate cu aptitudini inventive și cu abile mijloace de a se exprima poetic, acest *Volkslied* nu este expresia anonimă a sufletului popular sau al caracterului colectiv – cum credeau romanticii.

Dar genul preferat al epocii rămâne – pentru ascultătorii și cititorii din castele ca și pentru publicul cârciumelor, al tavernelor – snoava, anecdota satirică, cu umorul ei adeseori grosolan, și în general cărțile populare.

De fapt, aceste *Volksbücher* sunt (la fel ca *Volkslied*) impropriu numite „populare“; pentru că, nici nu sunt emanate, generate din popor, nu sunt creații spontane și anonime ale „geniului popular“ (cum le considera și „Secolul Luminilor“) – și nici nu erau destinate inițial poporului: în sec. XV erau prezentate în condiții grafice luxoase și erau cumpărate numai de cititorii bogați. Abia spre sfârșitul secolului al XVI-lea au apărut edițiile modeste, populare ale pretinselor *Volksbücher*: povestiri în proză ale căror autori n-au inventat ei subiectele sau intriga, ci au luat-o din vechile epopei populare medievale (*Tristan și Isolda*, *Till Eulenspiegel*, *Cetățenii din Schilda*), sau din cântecele „de gesta“ franceze (*Fierabras*, *Magelone*, *Frumoasa Melusine*), sau erau adaptări ale unor nuvele italiene (ca *Griseldis* a lui Boccaccio, sau *Euryalus și Lucrezia* de E.



S. Piccolomini)<sup>1</sup>. – Toate aceste cărți erau compuse pentru păturile superioare ale societății – și numai cu timpul, degradându-se și proza substituindu-se versului (și odată cu perfecționarea tiparului, cu intensificarea polemicilor realigioase), cărțile au coborât până în rândurile claselor umile ale societății (cf. M. Gravier).

Dintre numeroasele cărți populare cele mai cunoscute sunt: *Burghezii din Schilda* – o plină de umor ridiculizare a neghiobiei, a prostiei prezumțioase a cetățenilor acestui orașel (totodată satirizând și absurditățile administrației locale); *Reinke Vulpoiul* – o adaptare (în 6800 de versuri) a faimoasei epopei animaliere franceze medievale a *Romanului lui Renart* (dar acum dându-i-se o semnificație antifeudală localizată și actualizată)<sup>2</sup>; o epopee animalieră burlescă (de inspirație homerică) *Lupta broaștelor cu șoarecii*, având ca temă conflictul dintre papalitate și reformați (dar sub raport politic și istoric, nu religios).

Cartea populară germană a cărui succes în lume – după șase secole de la apariție – durează și azi, este culegerea de snoave al căror erou (care dă și titlul cărții) este *Till Enlenspiegel* (în cunoscuta prelucrare românească: *Till Buhoglindă*). – Cartea (care la noi a generat figura replică Păcală) nu este o creație a fanteziei autorului; eroul este un personaj a cărui existență este atestată istoric, – fiul unui țăran din Saxonia Inferioară, mort în timpul epidemiei de ciumă din 1350. Încă din sec. XIV au apărut snoave și farse atribuite poznașului ucenic (sau calfă – dar neîncadrat într-o breaslă) care joacă tot felul de renghiuri, de farse, de păcăleli feudalilor, clericilor, burghezilor dar și țăranilor, simulând naivitatea și interpretând pe dos lucrurile.

La amintirea aventurilor și farselor lui Till povestite în popor s-au adăugat altele, inventate, – și în felul acesta a apărut cartea, compusă către 1480<sup>3</sup>. „În farsele și batjocura aparent superficiale ale lui Till se străvede o bogată experiență de viață, în care sănătoasa lui logică populară găsește soluții amuzante pentru toate conflictele și



A. Dürer: Portretul lui Seb. Brant (desen, Kupferstick Kabinet, Berlin).

situațiile cotidiene, transformând râsul în satiră și umorul în grotesc“ (*Idem*)<sup>1</sup>.

Marea carte populară a secolului este *Istoria doctorului Johann Faust*, scrisă de un autor necunoscut și publicată în 1548 de un editor protestant din Frankfurt-pe-Main.

Existența în această perioadă a unui pretins umanist și medic, alchimist și magician<sup>2</sup> (dar mai degrabă un aventurier fanfaron și șarlatan) care făcea paradă de vastele sale cunoștințe și de puterile

1. „Till reprezintă revanșa bunului simț țăranesc contra rafinementelor orașului; prostia lui de o coerență perfectă nu e decât apărarea naturală a ignorantului contra celui instruit, rezistența pasivă a omului de nimic în fața celui evoluat care tinde, în mod fatal, să-l oprime. Dar e și reacția a tot ce, în om, rămâne elementar“ (Ugo Dettore).
2. S-a născut către 1480 la Knittlingen în Würtemberg; a murit în 1540 de o moarte tragică: „pedeapsă a Cerului“ pentru erezia sa; și a studiat la Universitatea din Cracovia, unde se preda, în mod oficial, magia. – Melancton (care se pare că l-a cunoscut personal) îl numește „*turpissima bestia et cloaca multorum diabolorum*“.

1. Inițiatorul genului este Jörg Wickram (n. 1520), considerat creatorul romanului burghez, dar nu realist, ci moralizator; scriitor care evită grosolăniile celorlalți, preferând să idealizeze societatea pe care o descrie mai degrabă decât să folosească un limbaj vulgar, trivial.

2. Apărută la Lübeck în 1498 (apoi mereu republicată), cartea a avut un succes extraordinar, fiind tradusă în latină (1567), în daneză, suedeză, engleză, etc. – până când Goethe a dat binecunoscuta sa versiune liberă (în hexametri) *Reinecke Fuchs*.

3. Pierdută; dar reluată către 1500 și tipărită în 1515 la Strassburg.





Pollaiuolo: „Profil de femeie“ (Muz. Poldi Pezoli, Milano).

oculte cu care pretindea că este înzestrat, este atestată în scrisorile unor umaniști ca Melanchton și Trithemius (numele lui apare și într-o scrisoare a lui Luther). În jurul acestui personaj s-au format numeroase legende despre magicieni, vrăjitori și oameni care au încheiat o înțelegere cu Diavolul.

În cartea<sup>1</sup> apărută în 1587 se vorbea de practicile magice ale lui Faust, de abandonarea „adevăratei științe”: teologia, – în beneficiul medicinei, astrologiei, matematicii și magiei; în partea a doua, Faust însoțit de Mefisto colindă diferite ținuturi din Europa și Asia; în partea a treia se descriu acte de magie și necromanție atribuite lui Faust, dragostea sa pentru Elena (definită de autor „femeie demonică”), remușcările prea târzii ale eroului, disperarea și moartea – meritata pedeapsă cerească: scopul moralizator al cărții este evident.

Operă de propagandă luterană fiind (Faust poate fi considerat un fel de anti-Luther), noile ediții ale cărții și noile versiuni încontinuu amplificate cu noi episoade s-au succedat nu numai în Germania, Franța, Flandra ci și în multe alte limbi europene. În Anglia, la numai un an de la apariția cărții populare germane, Marlowe scrie *Tragical history of Doctor Faustus* (1588), deschizând legendei calea unei mari cariere literare europene, ilustrată de Goethe cu a sa capodoperă a literaturii universale.

1. Prima ediție avea 227 de pagini; dar o versiune publicată cu 12 ani mai târziu ajunsese la 671 de pagini.

## TEATRUL

Teatrul italian. Sala și scena • „Commedia dell’arte” • Companii teatrale, mari actori • Teatrul în Spania • Teatrul englez • Teatrul în Franța • Mari actori francezi



## Teatrul italian. Sala și scena

Spre sfârșitul secolului al XV-lea încă nu existau săli speciale destinate spectacolelor teatrale; „misteriile“ medievale continuau, cu mult succes de public, să fie reprezentate în aer liber, pe binecunoscuta scenă multiplă și simultană medievală. Arhitecții Renașterii, primii care vor construi săli de teatru, vor interpreta cât mai fidel teoriile lui Vitruvius, care în celebrul său tratat *De Architectura* rezerva un amplu spațiu sălii și scenei de teatru. L. B. Alberti, primul tratatist pentru care edificiul teatral ideal este cel clasic, în opera sa de importanță capitală *De re aedificatoria* (1450 – dar publicată în 1486) – se referă în permanență la construcția teatrelor antice și la Vitruvius. În cadrul ei este teoretizată (ca și la autorul antic) și tripla subdiviziune a scenei – în scena de tragedie, de comedie și satirică. Dar descrierea scenei (oricăreia din aceste variante) cu efect de perspectivă – marea invenție a picturii Renașterii – nu este încă formulată în mod explicit. În orice caz: structura esențială a sălii de teatru, cu bănci, cu „orchestra“ (spațiul semioval din fața scenei) și porticul din fundul sălii, este deja descrisă cu suficientă claritate de arhitectul Alberti.

„Architetto“, în terminologia teatrală a indicat, timp de aproape patru secole (XV–XVIII) scenograful, – mai bine zis: constructorul de scene de teatru. Termenul „arhitect teatral“ a intrat în limbajul oficial după 1450 (și a rămas până spre sfârșitul sec. XVIII), când la marile curți italiene – apoi și străine – s-a impus obiceiul de a încredința unui stipendiat al Curții care avea calitatea de pictor sau de arhitect (și mai ales, celui care deținea ambele calificări – ca în cazul lui Rafael, Giorgio Vasari sau Inigo Jones<sup>1</sup>) și sarcina de a

1. Arhitect și scenograf englez ilustru (1573–1652) care, împreună cu o altă



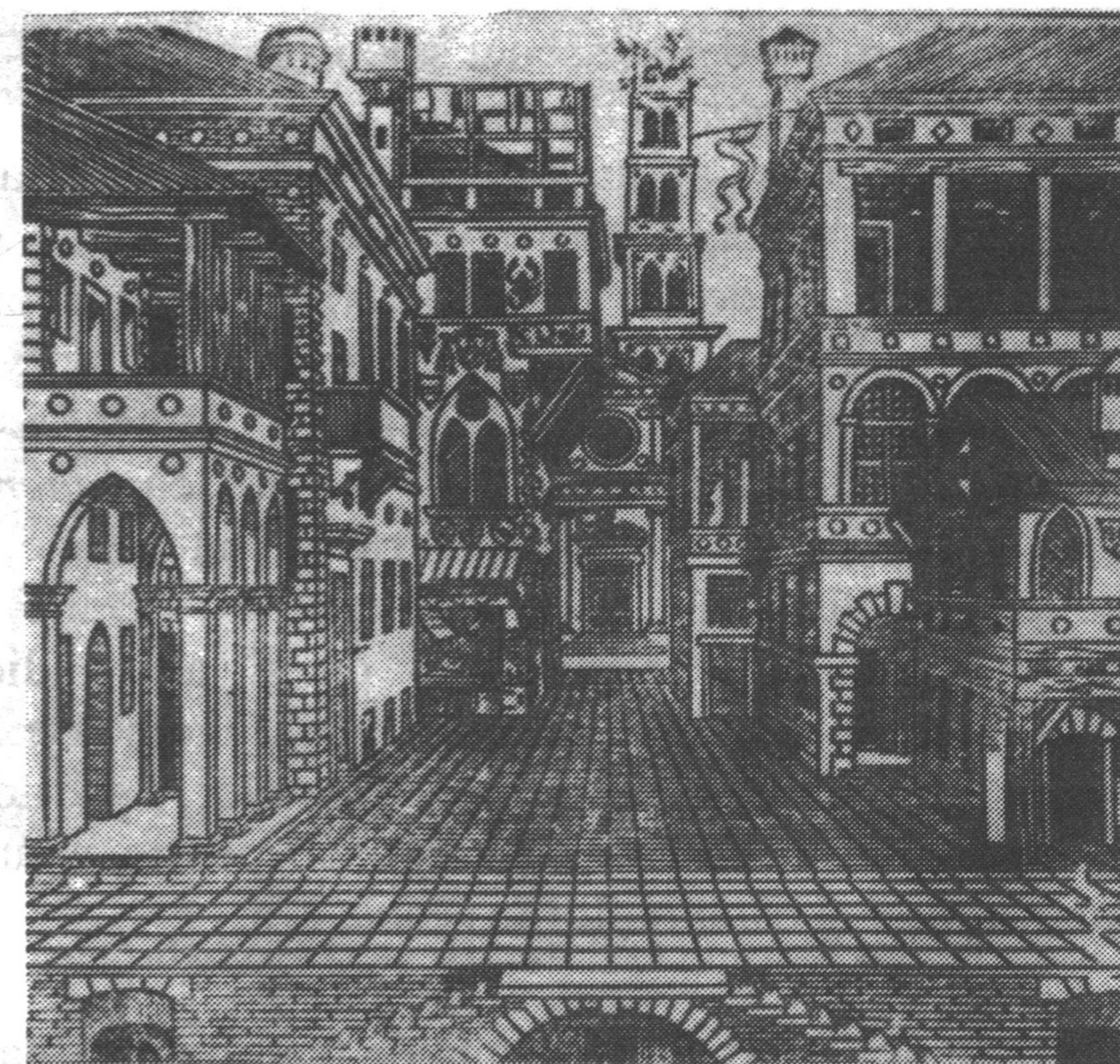
construi teatre provizorii, scene și decoruri pentru serbările și spectacolele de la Curte<sup>1</sup>. Uneori, alături de „arhitectul teatral“ mai lucra și un pictor – care „colora“ scenele și casele (construite pe șasiuri) reprezentate în teatru<sup>2</sup>.

Către 1540, arhitectul **Sebastiano Serlio** (1475–1554) construiește la Vicenza, în curtea palatului ducal, un teatru de lemn, inspirându-se din descrierea unui model antic roman, urmându-l foarte exact pe Vitruviu; el desenează trei scene-tip – pentru tragedie, comedie și dramă pastorală. Totodată, într-un voluminos *Tratat de arhitectură* (1537–47) Serlio își expune principiile și inovațiile, care marchează o dată memorabilă în istoria scenografiei și a sălii de spectacol. (Căci despre construcția unor edificii care să fie destinate total și în exclusivitate reprezentațiilor teatrale nu poate fi vorba înainte de 1800).

Scena lui Serlio, lungă de 21 de metri (egală deci cu lățimea sălii) se împărțea în două părți distincte: partea din față, avanscena (*proscenium*), având o adâncime de numai 3 metri, era o estradă perfect orizontală (neînclinată), destinată jocului actorilor; partea din spate, arierscena, ușor înclinată, era ocupată de un decor construit în perspectivă – dar încă de tipul scenei medievale: în dreapta și în stânga scenei, două rânduri de case (pe șasiuri, acoperite cu pânze pictate) care se prelungeau spre arierscena în pantă – efect de perspectivă – pierzându-se în depărtare. – Inovațiile scenei lui Serlio constau în faptul că, față de scena medievală a „misteriilor“, cu decor multiplu, prezentat simultan privirii spectatorului, acum se folosea un singur decor. „Acele case nu mai erau niște unități distincte, ci erau considerate ca părți ale unui întreg care reprezenta o stradă întreagă a unui oraș; și deci erau văzute în ansamblul lor ca un tot unic, ca un fel de „cadru“ unitar“ (Allardyce Nicoll). Era

renumită personalitate – poetul, dramaturgul și actorul Ben Jonson (1572–1637) – a desenat scene și costume pentru spectacolele și ceremoniile Curții regale, devenit reprezentantul cel mai însemnat în Anglia al unui stil clasicist inspirat de Palladio. (A restaurat și catedrala S. Paul din Londra, adăugându-i fațada clasică și coloanele).

1. Termenul a rămas și după ce scenele nu mai erau lucrate în stuc sau construite pe șasiuri, – deci nu necesitau cunoștințe de arhitectură. (Serlio și Vasari îl numeau pe scenograf – simplu: „arhitect“).
2. La începutul sec. XVI, Rafael a construit un teatru la Castel S. Angelo; iar Bramante un altul, la S. Pietro, – dar despre acestea nu se știe nimic.



Serlio: Scena de comedie.

primul pas spre acea structură care va deveni *arcul scenei*, viziunea unui ansamblu.

Spre deosebire de scena antică, aici construcțiile se pictau pe pânză întinsă pe cadre, pe rame de lemn, adică pe șasiuri, sculpturile și mulurile erau tratate în ronde-basse; iar cornișele și coronamentele în lemn decupat. Apoi, scenograful urmărea să creeze efecte de perspectivă: planul înclinat însuși al arierscenei servea pentru a crea acest efect de falsă perspectivă a decorului; ceea ce înseamnă că actorul nu putea apărea și juca pe panta arierscenei, unde construcțiile erau din ce în ce mai mici, și unde prin urmare actorul ar fi apărut mai înalt decât clădirile. Decorul căpăta astfel noi funcții. Mai întâi – funcția de *a situa* cu o anumită exactitate locul acțiunii, nu doar de a o *sugera*, ca în decorul simbolic al scenei medievale. (Căci dacă, de pildă, o construcție executată pe scenă copia fațada palatului Strozzi, sau dacă pe fundalul de perspectivă era înfățișat turnul Signoriei, era clar că acțiunea piesei se desfășura la Florența). Al doilea: decorul avea și rolul de a-i *ascunde* pe actori când acțiunea piesei nu mai cerea prezența lor în scenă: cu alte cuvinte, se creează acum ceea ce vor fi mai târziu *culisele*. – Tot Serlio recomanda scenografului să



prezintă în prealabil un model al scenei sale în miniatură, – și astfel apare pentru prima dată *macheta* de decor.

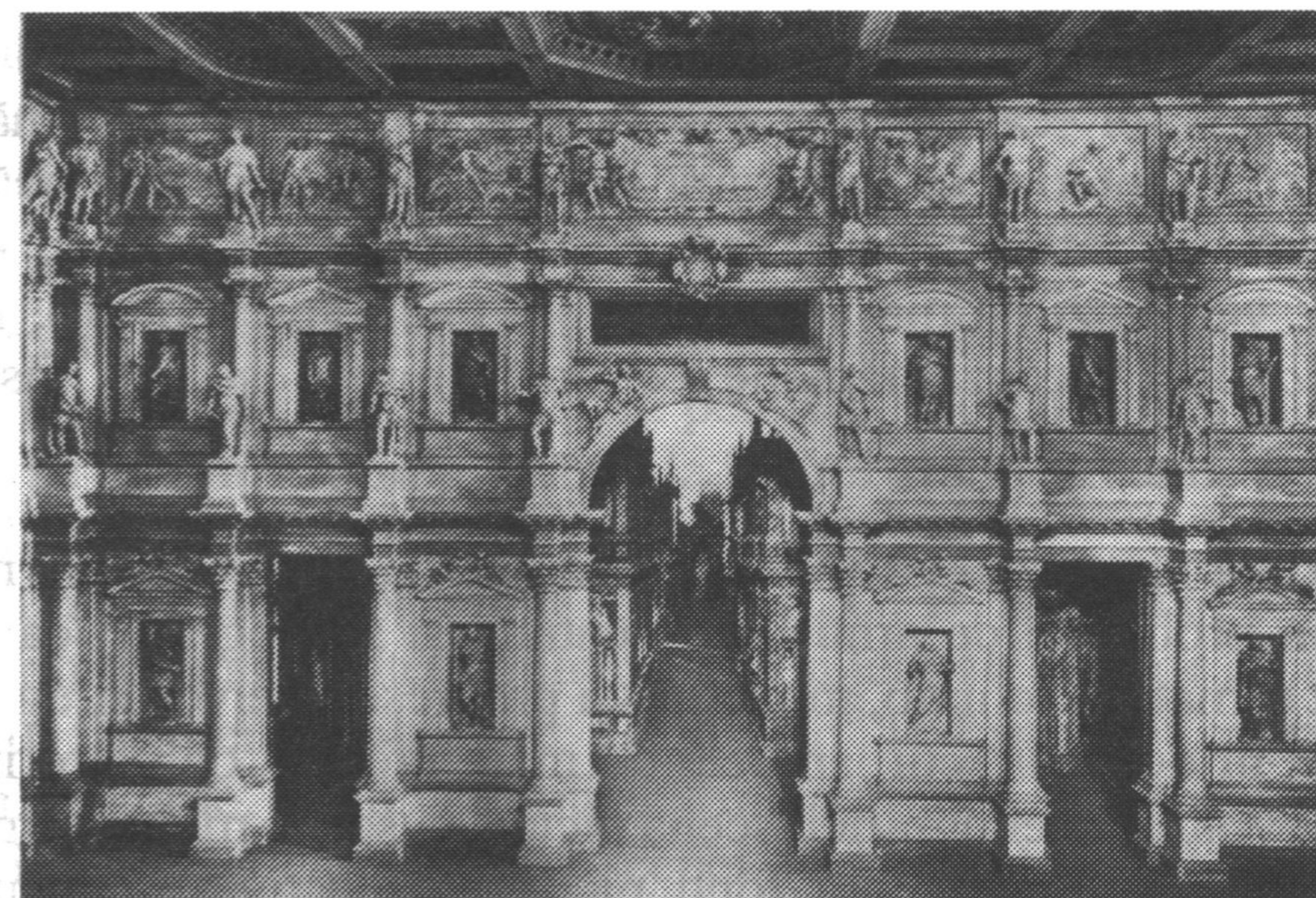
Și inovațiile lui Serlio – unul din principalii creatori ai scenei moderne – continuă. Astfel, pentru construcția decorului el recomandă ca anumite părți de decor (ca, de pildă: balcoane, acoperișuri, statui, etc.) să fie realizate, nu pictural, ci plastic, în relief, folosindu-se lemnul, stucul sau alte materiale. Și tot el indică și cele trei moduri de *ecleraj* (de iluminarea scenei) – iluminarea *generală*, cea *decorativă* și cea *de efect*, – optând pentru ultima soluție; în care scop decorurile erau iluminate și cu ajutorul unor ecrane colorate plasate în fața lumânărilor. Serlio mai dă și alte indicații de scenografie cu ajutorul unor mașinării scenice, ingenioase: cum se realizează zgomotul tunetului sau lumina fulgerelor, jocuri de artificii, fuzee pentru apariția cometelor, mijloace pentru apariția sau dispariția muzicanților și cântăreților în scenă, ș. a.

Scena ilustrată de Serlio era inspirată de teatrul antic, dar era un tip de scenă *perspectivică*, modalitate ce aparține total Renașterii. Experiențele în această direcție își găsesc apogeul în Teatrul Olimpic din Vicenza, construit de **Andrea Palladio** (1518–80). Admirator și discipol convins al lui Vitruvius, el interpretează însă personal teoriile acestuia: păstrează scena stabilă cu caracter de „palat” și de „stradă” a teatrului grec, – și dispoziția semi-circulară a locurilor pentru public dar extinsă pe un unghi mai mic, încât băncile (rândurile de trepte – *gradinata*) sunt dispuse într-o semielipsă care oferă mai bune linii vizuale în perspectivă spectatorilor. Scena – în fața cu clasicul spațiu: *orchestra* – rectangulară, lungă cât lățimea sălii, cu o adâncime de 6 metri (oferind deci un spațiu de joc dublu față de scena lui Serlio); are paviment de lemn pictat imitând marmura<sup>1</sup>. În fundul sălii, dominând cele 15 rânduri de bănci-trepte, – galeria de 26 coloane, surmontate de tot atâtea statui, completează încadratura arhitectonică ce contopește într-un ansamblu armonic pereții sălii, acoperișul și întregul frontispiciu al scenei – *scenae frons*<sup>2</sup>.

Acest frontispiciu este o fațadă înaltă până în plafon, somptuos decorată cu coloane suprapuse, cu 4 nișe cu statui în zona inferioară

1. Perfect păstrat până azi, Teatro Olimpico din Vicenza adăpostește încă, din când în când, spectacole teatrale extraordinare.

2. Construcție fastuoasă care înlocuiește peretele de zid, fundalul scenei teatrului antic, – care era un simplu zid, ornat cu coloane, nișe, statui, etc.



Palladio: Scena „Teatrului Olimpic” din Vicenza.

și 6 nișe, tot cu statui în zona superioară (34 în total), cu basoreliefuri ornamentale, etc., cu trei deschizături în chip de porți, prin care se văd – în perspectivă – trei străzi (câte una pe fiecare intrare) care par a fi lungi de zeci de metri, mărginite de clădiri, de case; edificiile sunt machete realizate din lemn și îngrijit pictate, așezate pe un planșeu accesibil actorilor și înclinat potrivit regulilor perspectivei. Primele clădiri, mai din față, sunt destul de înalte ca actorul să poată intra înăuntru și să apară chiar și la fereastra de la etaj. La capetele din dreapta și din stânga construcției – frontispiciu a scenei<sup>1</sup> înaintea spre sală câte o construcție suplimentară, câte o casă tot cu două nivele la fel decorate ca frontispiciul scenei, având fiecare o ușă, – deci două intrări în scenă laterale (pe lângă cele trei frontale) pentru actori. Așadar, spațiul scenic de joc s-a mărit considerabil; apoi, actorul joacă nu numai pe avanscenă, ci și în alveolele celor trei porți ale *frons scenae* care reprezintă în perspectivă cele trei străzi; căci acustica scenei și a sălii – din orice punct s-ar găsi actorul sau spectatorul – este uimitoare. În fine, cele cinci intrări permit o mai mare varietate în deplasare a actorilor, și deci un plus de spațiu pentru o mai liberă și mai variată mișcare scenică. Și

1. Acest frontispiciu al scenei astfel conceput și organizat face ca scena în ansamblul ei, în loc să fie doar „o parte” a sălii, să devină o ambianță în sine, ca un fel de tablou, „înramat” de un cadru, de o deschidere rectangulară, de un mare arc cât tot peretele, – și deci nu o continuare a sălii, ci o zonă separată de zona publicului: un elegant *arco di prosenio*, sau „deschiderea scenei”.



plantația decorurilor concepute de Palladio creează un spațiu larg, nu „sugerat”, ci real<sup>1</sup>. În plus, și casele construite pe scenă erau iluminate din interior de lumânări (azi – de iluminatie electrică); iar la exterior, de reflexia vie creată de mijloacele de ecleraj. – Fără îndoială: văzut azi (și mai ales în timpul unei reprezentatii), *Teatro Olimpico* din Vicenza rămâne cel mai frumos și mai fascinant teatru.

Tradiția umanistă-vitruviană a dat prin *Teatrul Olimpic* marele model în probleme de arhitectură teatrală și scenografie, care însă n-a fost urmat. În schimb, inovațiile și progresele se vor înregistra în principal în două direcții, ambele de mare efect și de mare importanță în evoluția scenografiei: scena pictată și scena mobilă. Prima, a constat în substituirea unui fond pictat perspectivice în locul mai multor case construite pe șasiuri. Această adevărată revoluție teatrală a avut loc în 1508 la Ferrara (cu reprezentarea comediei *Cassaria* de Ariosto) și, cinci ani mai târziu, la Urbino, cu spectacolul *Calandriei* (triviala comedie a Cardinalului Bibbiena).

Schimbarea – și cât mai rapidă – a scenei la vedere (cortina era cunoscută, dar nu se folosea decât la începutul și la sfârșitul spectacolului) răspundea dorinței spectatorilor care voiau cât mai multă mișcare și varietate. Ceea ce va fi posibil după 1585, când arhitectul, pictorul și scenograful curții familiei Medici, **Bernardo Buontalenti** (1536–1608) a construit un imens teatru de curte la Uffizi (larg de 20 metri, lung de 56 și înalt de 14 m.), cu sala înclinată. Dimensiunile sălii i-au permis scenografului ca, în locul unei scene fixe, să prezinte spectatorilor o serie neîntreruptă de scene pictate care se succedau cu ajutorul unor ingenioase și foarte complicate mașinării. Complet diferit de modelele clasice ale lui Palladio și Scamozzi, acesta poate fi considerat modelul tip al teatrelor de palat. – Spectacolul realizat de Buontalenti într-o concepție nouă (cu nu mai puțin de 6 schimbări de scenă) a stimulat și alte curți ducale italiene care nu dispuneau de bogatele resurse ale curții Medici. Toți teoreticienii și tehnicienii teatrali<sup>2</sup> erau foarte

1. „Contrar scopului care se credea că este atins, aici este în mai mică măsură imitat principiul teatrului antic, cât cel încă viu al *mansions* tradiționale ale Evului Mediu și a scenei simultane, care, printr-o reminiscență involuntară, se află din nou aplicat aici” (P. Sonrel). – Să nu se uite că, în aceeași epocă (1547) se mai reprezenta încă „Misteriul din Valenciennes”.

2. G. Barozzi da Vignola: *Le due regole della prospettiva pratica*, 1583; Niccolò Sabbatini: *Pratica di fabricar scene e machine nei teatri*, 1638; Joseph Furtenbach: *Architectura recreationes*, 1640, etc.

interesați de a găsi noi metode de a schimba rapid scenele la vedere<sup>1</sup>. – Pentru schimbarea bruscă a scenelor se recurge acum la periacte (anticele *periaktoi*<sup>2</sup>).

Progresele înregistrate în organizarea scenei nu se limitează la inovațiile relatate mai sus. Astfel: pentru a se câștiga mai mult spațiu de joc se renunță acum mai întâi la înaltul zid în stil antic din fundul scenei.

La începutul secolului al XVII-lea, **G. B. Aleotti** (1546–1636), inginer hidraulic, arhitect militar, civil și teatral, timp de 22 de ani în serviciul familiei ducale Este, a construit<sup>3</sup> la Parma un enorm teatru (87 m. lungime, 32 m. lărgime, 22 m. înălțime) cu o scenă de 40 m. adâncime. Lărgirea enormă a scenei s-a datorat și faptului că, între timp, decorurile fixe au fost înlocuite cu decoruri mobile, – schimbarea decorurilor impunând readucerea întrebuintării cortinei, abandonată încă de pe timpul romanilor. – Apoi, un lucru important: scena s-a separat de sală într-un mod accentuat, nu numai prin nivelul mai ridicat acum al estradei, ci și printr-o fosă, care va fi ocupată mai târziu de muzicanții instrumentiști; precum și printr-un cadru de scenă, un arc de portal decorat cu picturi sau ornat cu draperii. Cu aceasta, s-a fundamentat ceea ce s-a numit mai târziu „scena-cutie” – scena modernă.

Tot în această perioadă scenografia italiană va fi ilustrată de **Niccolò Sabbatini** (1574–1654), autorul unui celebru tratat de scenografie, utilizat și azi de oamenii de teatru: *Pratica di fabricar scene e machine nei teatri* (1638), – în care Sabbatini indică

1. „Acest caracter nemijlocit de intervenție era o parte atât de esențială a efectului scenic încât multe tratate descriu pe larg diferite metode de a distragă atenția spectatorilor în timp ce se face schimbarea de scenă” (All. Nicoll). – Teatrul lui Palladio a fost terminat, fără nici o modificare, de Scamozzi, autorul unui alt renumit *Teatro Olimpico*, din Sabionetta, perfect păstrat până azi.

2. Metodă utilizată cu mult succes de Sabbatini: mai multe prisme triunghiulare plasate vertical una lângă alta, pivotând pe un ax vertical și dispuse în locul șasiurilor laterale. Pe fiecare față a prisme sunt pictate elemente de decoruri diferite. Toate fețele periactelor ce constituie un același decor fiind dispuse la vederea publicului, este suficient să întorci periactele cu o treime pentru ca fețele văzute să dispară și să fie înlocuite cu elementele unui nou decor.

3. Mai întâi la Ferrara primul său teatru, mult admirat de contemporani, dar complet distrus de un incendiu în 1679, fără să fi lăsat nici o urmă în iconografia sau în scrierile epocii. Dar și *Teatro Farnese* din Parma a fost distrus, bombardat în primul război mondial, – au rămas însă structurile care țin de zidărie și lemnărie, cele ce constituiau teatrul propriu-zis.



procedee ingenioase privind diferite mașinării de teatru și tehnica producerii diferitelor „efecte scenice”. – Apoi: scena lui Sabbatini are în dreapta și în stânga câte un rând de trei case, construite în perspectivă; iar casele din primul rând sunt prevăzute cu uși și ferestre care dau în stradă, – și prin care actorii intră, ies sau vorbesc, la fel ca în comediile lui Molière. În felul acesta s-au creat noi spații de joc, de natură să sporească și să înviorizeze considerabil situațiile scenice, precum și mișcarea scenică a actorilor.

Sabbatini găsește, în plus, și mijloace noi de schimbare rapidă a decorurilor, – fie coborând peste fundalul pictat al scenei un alt fundal, fie acoperindu-l prin două panouri pictate, manevrate din culise și fixate pe șasiuri care alunecă lateral pe niște șine. – În sfârșit, Sabbatini perfecționează tehnica eclerajului. Efectele de lumină le obține prin amplasarea surselor luminoase, la fel ca azi: la rampă, în spatele construcțiilor montate pe șasiuri, sau în dosul cadrului de scenă; și de asemenea, procedând – cu ajutorul unor abajururi opace, coborâte treptat sau brusc deasupra unui șir de lumânări sau de lămpi – la modificarea intensității de lumină a scenei, printr-o singură manevră.

Firește că aceste inovații și transformări succesive ale scenei au atras după sine și schimbări esențiale în arhitectura sălii: de pildă, prin crearea lojilor suprapuse. Astfel, la Veneția – care în timpul acesta devenise centrul „commediei dell'arte” – se construiesc în secolul al XVII-lea nu mai puțin de 10 săli de teatru, cu până la 6 rânduri de loji!

### „Commedia dell'arte”

În afară de *Mătrăguna* lui Machiavelli dramaturgia Renașterii italiene nu a lăsat posterității nici o capodoperă. În compensație însă, Italia a dat Europei o nouă formă de teatru, o adevărată școală de comedie și de măiestrie actoricească, de la care au învățat mult și Lope de Vega, și Shakespeare, și Molière, și Carlo Goldoni: „commedia dell'arte”.

„Commedia dell'arte” a apărut pe la mijocul secolului al XVI-lea în diferite orașe italiene (Veneția, Roma, Padova, Ferrara, Mantova, Napoli, etc.) ca o reacție împotriva comediei literare, a teatrului erudit umanist, anemic, lipsit de vigoarea inspirației realiste și practicat doar în cercuri restrânse de spectatori. Apar acum actori specializați într-o pregătire tehnică, mimică, vocală, coregrafică,



Arlechino (desen de Cézanne).

acrobatică – „și îndeosebi cu o pregătire culturală” (S. d'Amico). Era o comedie jucată pentru prima dată în Europa de trupe de actori regulat constituite, de actori profesioniști care trăiau din arta lor, – actori ambulanti care trebuiau să satisfacă gusturile unui public larg și variat, care nu voia decât să se amuze copios și să vadă pe scenă oameni și situații din viața adevărată. Actorii aveau, în această privință, școala farselor populare. Erau excelenți profesioniști, – fapt subliniat de însăși denumirea dată noului gen de teatru<sup>1</sup>.

Actorii nu interpretau un text preexistent, o piesă scrisă în întregime, ci aveau la dispoziție doar un scenariu, o schemă a piesei, în care erau indicate personajele, caracterele, subiectul, situațiile-cheie, intrările în scenă, câteva detalii sumare privind decorul, costumele, recuzita – și atât. Replicile, textul propriu-zis urma să fie improvizat de actor: de aceea comedia aceasta se mai numea și „de

1. Căci în limbajul timpului cuvântul „commedia” însemna teatru în general, iar prin „arte” se înțelegea meșteșugul teatral propriu-zis; astfel că, în traducere modernă corectă, „commedia dell'arte” înseamnă, în fond, „teatru profesionist”.



improvizație<sup>1</sup>. Monologul, replicile, dialogurile, totul era lăsat pe seama ingeniozității, fanteziei, spontaneității, inteligenței actorului. Bineînțeles că această improvizație „spontană” era relativă; căci actorul respectiv își avea propriul său repertoriu, mereu reîmprospătat, de glume, de replici, de observații, de poante, pe care îl învăța pe de rost. Lucrul acesta era posibil și ușurat de faptul că un actor interpreta, de-a lungul întregii sale cariere, toată viața, un singur tip, un singur personaj, un rol, un caracter – (numit „mască”)<sup>2</sup>. Desfășurarea intrigii era cele mai adeseori de o grosolanie și de un prost-gust pueril, primitiv: încurcături, echivocuri, travestiri, farse, intervenții miraculoase, bătăi, tumbe, aluzii neghioabe, descrieri vulgare de acte fiziologice, peripeții extravagante, absurde, incredibile (o soră sau o iubită se îmbracă în haine bărbătești – și fratele sau iubitul nu o recunosc), – dar la care nici Shakespeare în unele comedii nu ezita să apeleze...

Scenariile „commediei dell’arte” – din care s-au păstrat cam o mie – includeau subiecte, personaje, situații, luate de peste tot, din comedia erudită contemporană, sau chiar direct din Plaut și Terențiu (firește, adaptate); dar în cea mai mare parte inspirate din realitățile și viața cotidiană. În centrul comediei, bazată pe o intrigă complicată – cu 2, 3 și chiar până la 6 acțiuni paralele – era de obicei o poveste de dragoste care întâmpină tot felul de piedici, de intrigi, de încurcături, pentru ca până la urmă iubirea să triumfe. La fiecare pas interveneau – pentru dinamizarea conflictului – tot felul de complicații absurde; dar nu verosimilitatea interesa publicul, din moment ce acțiunea era spectaculoasă, mișcarea scenică extrem de vie, iar comicul (adeseori vulgar, uneori chiar trivial) era foarte antrenant, spumos, exploziv.

Într-adevăr, „commedia dell’arte” oferea o reprezentare spectaculoasă, dar datorită nu numai dinamismului intrigii, ci și mai ales formației multilaterale și tehnicii jocului actorilor – dintre care mulți posedau o frumoasă cultură intelectuală, erau persoane cultivate și

1. Și în teatru popular antic, în *mimii* și în *atellanele* latine „existau elemente de improvizație – dar acestea nu constituiau un element important ca în *commedia dell’arte*. Și azi, actorii teatrului de varietăți sau de revistă – spectacole care corespund în mare măsură *commediei dell’arte* – improvizează replicile, unele replici. Acolo însă improvizația era *principalul* mijloc de exprimare artistică” (Vito Pandolfi).

2. Dar realizat cu atâta măiestrie, încât numele actorului era substituit de acela al personajului interpretat, (de pildă: numele foarte popularului personaj Scaramuccia – în franceză Scaramouche, – în realitate era adevăratul nume al interpretului său, Tiberio Fiorili (1608–94).



Mezzetino

unii chiar cu un talent literar remarcabil. Pregătirea fizică era impecabilă, cu toții aveau o extraordinară suplețe în gesturi și mișcări, până la o adevărată acrobație. Viscontini, de pildă, se dădea de câteva ori peste cap cu un pahar plin în mână fără să-l verse; Scaramuccia la 72 de ani trimitea bezele publicului cu degetele de la picioare, – iar la 83 de ani trăgea palme partenerului cu talpa piciorului! Unii executau uimitoare demonstrații de scamatorie, alții cântau succesiv la 10–12 instrumente muzicale, realizând astfel o bogată gamă de efecte scenice foarte apreciate de toate categoriile de spectatori. – Dar actorul „commediei dell’arte” avea și un decent nivel de cultură. „Nu exista un comic cu adevărat renumit care să nu fi vrut măcar o dată să apară sub chipul unui rafinat literat petrarchist sau arcadic”; dar nu e mai puțin adevărat că ei „se pricepeau să-și condimenteze roadele culturii lor cu un umor strâns legat de actualitate, să le parodieze într-un mod care avea o priză directă la spectatori” (V. Pandolfi).

Dar succesul imens al „commediei dell’arte” nu se datora numai formei sale de reprezentare spectaculoasă, ci și ideilor vehiculate de piese. Acțiunea unei comedii însemna o reconfortantă glorie a sentimentului firesc, tonic, curat al iubirii, – și totodată un elogiu adus inteligenței și istețimii cu care oamenii simpli triumfă asupra răutății, zgârceniei, prostiei sau îngâmării. „Nu întâlnim niciodată vreo urmă de conștiință și de protest social; dar realitatea pe care



spectacolul o aducea pe scenă cuprindea uneori aluzii atât de puternice și de directe, încât dobândeau o valoare protestatară“ (*Idem*). Râsul publicului îl sancționa pe signor Pantalone, negustorul bogat, bătrân, bolnăvicios, avar, care îi persecuta pe tinerii îndrăgostiți și care, în ciuda vârstei înaintate, se îndrăgostea și el de o fetișcană: motiv mai mult decât suficient ca să apară caraghios, bun de a fi ridiculizat și înșelat. La fel și celălalt bătrân, signor Balanzon, doctor în drept, tipul savantului pedant, îmbâcsit de texte latinești învățate pe de rost. Publicul sancționa ridiculizând și îngâmfarea militarului arogant, bădăran și fanfaron, urmașul celui *Miles gloriosus* din comedia lui Plaut, care poartă acum nume bombastice – Matamoro, Bombardone, Fracasso sau căpitan Spavento, brutal, poltron, ridicol și întotdeauna sfârșind-o rău.

Urmau celelalte personaje – dar de astă dată râsul publicului nu mai era sarcastic și penalizator, ci indulgent și amuzat – de isprăvile, neghiobiile, năstrușniciile celor doi bufoni (în mai multe variante) – *zanni*, cum erau numiți, – de obicei în rol de valeți, de servitori, care soluționau pozitiv situațiile în care erau puși tinerii îndrăgostiți, ajutându-i. Prima „mască“ era personajul Brighella, deștept dar intrigant și viclean, răutăcios și șmecher; al doilea era faimosul Arlechino – naivul pierde-vară, lacom de bani, flămând tot timpul și umblând îmbrăcat atât de peticit că până la urmă costumul său e tot numai romburi și triunghiuri de diferite culori. Uneori în locul acestora apărea un alt valet gură-cască: Pulcinella – trândav, pungaș și mereu visând un imens castron cu macaroane<sup>1</sup>. Tipurile de *zanni* se întâlnesc în variante foarte numeroase<sup>2</sup>; la fel servitoarele istețe și devotate stăpânelor lor îndrăgostite – Franceschina, Carlina, Colombina (devenită de asemenea protagonista mai multor comedii); în fine, seria de personaje destinate a da coloratura poetică și grațioasă a piesei: Lelio și Florinda, Flavio și Rosaura și alte asemenea simpatice perechi de îndrăgostiți.

Cu excepția acestor amorezi, restul personajelor purtau măști, care – moștenite de la mascaradele populare ale petrecerilor de carnaval – voiau să ofere o înfățișare realistă a tipului reprezentat. Dar caracterizarea personajelor rămânea superficială; printre altele,

1. Marea popularitate de care se bucura un personaj-fix, o „mască“, făcea ca el să devină adeseori protagonistul unor comedii (redactate integral) de mare succes – cum e cazul lui Pulcinella – personaj principal al pieselor lui G. C. Cortese, Virgilio Verucci, Giulio Cesare Monti, Silvio Fiorillo, etc.

2. De pildă, Arlechino – în variantele: Trivellino, Trufaldino, Pedrolino, Bagattino, Tortellino, Bertolino, Fagiolino, etc.



Pantalone

și pentru că, din pricina măștii, mimica nu mai era posibilă. Dar exagerarea caricaturală a trăsăturilor unui personaj-tip, atractivă sub raportul spectacular, exprima în modul cel mai direct aluzia sau intenția de ironie ori de satiră socială. Tipuri invariabile, personajele ilustrau în general împrejurările concrete ale timpului; iar felul în care erau tratate pe scenă traducea înseși sentimentele, atitudinea, reacția populară față de aceste tipuri, Pantalone, de pildă, amintea izbitor publicului de negustorul venețian foarte bogat care, după după căderea Constantinopolului, și-a pierdut prestigiul de odinioară odată cu uriașele-i bogății, și a devenit acum teribil de zgârcit, meschin și ridicol. *Signor Dotore* este adus acum sub focurile ironiei în calitatea sa de urmaș al erudiților scolastici persecutori ai umaniștilor și care în epoca Contrareforme devenise unealtă periculoasă a Inchiziției. De asemenea *Il Capitano* era înfățișat ca un personaj odios pentru că întruchipa trăsăturile tipice ale cuceritorului spaniol, care sub Carol Quintul stăpânea sudul Italiei iar sub Filip al II-lea ocupa Sicilia și viza dominația mondială.

Un deosebit punct de atracție pentru public îl forma și prezența actrițelor pe scenă (într-o vreme când în Anglia, rolurile Ofeliei, Cordeliei, Julietei, etc. erau interpretate de adolescenți) – pentru prima dată când într-un rol feminin apărea pe scenă o femeie. De asemenea, era pentru prima dată că apărea – bine definită și



realmente apreciată – profesiunea de actor. Și aceasta, datorită în aceeași măsură talentului și prestanței ca persoană cultivată a actorului.

Scenografia „commediei dell'arte” interesa mai puțin atât publicul cât și actorii. Punerea în scenă, mizanscena și decorul nu aveau un rol important în reprezentațiile comediilor. Pentru aceasta se folosea decorul simultan de tip medieval: o pânză pictată sau două-trei case construite pe șasiuri asemenea „mansioanelor” teatrului Evului Mediu (dar care mai continuau să existe și în sec. XVI). Companiile actoricești, trupele actorilor ambulanți nu se puteau încurca să ducă cu ei prea multe lucruri; în orașele unde nu găseau un teatru public căutau să obțină sau să închirieze o sală privată – sau jucau pe o estradă în aer liber. În momentul său de apogeu, în sec. XVII, decorul reprezenta o răscruce, o răspântie a două străzi: locul în care erau mai plauzibile cele mai diferite întâlniri și combinațiile cele mai neașteptate. Era și locul de unde se putea surprinde și ceea ce se vorbea sau ceea ce se petrecea în casele din apropiere – în care se „pătrundea” privind prin fereastră: un procedeu cu atât mai util cu cât la această dată nu exista încă un decor „de interior”<sup>1</sup>. În ce privește mașinăria scenică, în majoritatea cazurilor aceasta era simplificată, redusă la extrem. Cum decorul reținea foarte puțin atenția spectatorului, un actor indica prin cuvinte locul unde se desfășura acțiunea.

Recapitulând: evoluția spectacolelor „commediei dell'arte” de-a lungul existenței sale – de aproape trei secole – marchează trei faze distincte:

1. – În sec. XVI, „masca” – personajul-fix, caracterul-tip – era considerată a fi o manifestare de esență extrarațională, deci „commedia dell'arte” va fi combătută prin diverse dispoziții, ordonanțe și decrete. În schimb, actorii vor fi „despăgubiți” de generozitatea Curților, care le ofereau daruri substanțiale;

2. – În sec. XVII, „masca” își câștigă acum un public constant, și companiile actoricești tind să se desprindă de protecția Curților, preferând „încasările” în locul darurilor. Acum, „commedia dell'arte” este combătută doar prin predicile preoților și prin disertații teologice. La Paris, actorul se bucură acum de o reală, onorabilă

1. „Convenția care presupunea eliminarea celui de al patrulea perete al unei săli părea cu totul nenaturală ca să poată fi admisă nici un moment. Spectatorii «asistau» la scenele care se petreceau în interiorul caselor numai prin ferestre” (P. Sonrel), – prin ceea ce relatea actorul care privea prin fereastră.

considerație (vezi *Le roman comique* al lui Scarron, sau ecourile din „Mercure de France”);

3. – În sec. XVIII, chiar din primii ani, intervine marele Luigi Riccoboni (1676–1753) pentru a defini cu demnitate menirea și arta actorului. Acum polemicile și conflictele se potolesc, activitatea teatrală a noului secol încadrează actorul mai mult decât decent în viața socială, – fapt confirmat de memoriile unor Goldoni, Gozzi sau Casanova. – Pentru ca, la începutul sec. XIX, „masca” să fie total abandonată. (La fel și dialectele, până la apariția, către 1850, a comediilor dialectale).

După ce a preluat substanțial și a transfigurat genial spiritul „commediei dell'arte”, Carlo Goldoni îi dă ultima lovitură de grație. „Ea dispăre, se stinge – lăsând însă în urma ei înălțimea cea mai mare la care a putut ajunge vreodată arta actorului; această realizare unică actoricească, din care s-au împărțit toate mișcările și toate teatrele europene” (I. M. Sadoveanu).

### Companii teatrale și mari actori

Către mijlocul secolului al XVI-lea actorii *commediei dell'arte* s-au grupat în companii teatrale, organizate și stabile, luând nume simbolice după modelul Academiei<sup>1</sup>. Actorii se asociau printr-o înțelegere, o convenție, un contract; numărul lor nu depășea cifra de 10–15 persoane – printre care erau și femei (o noutate revoluționară!) – dacă autoritățile locale nu interziceau acest lucru. Fiecare actor juca o „mască”, un personaj anumit, un caracter-tip, un rol fix, – pentru care își procura singur garderoba sa personală și recuzita sumară aferentă rolului.

Companiile comedienilor *dell'arte* erau de regulă în dependență, „în serviciul” unei Curți, obțineau protecția (și subvenția) unui principe, duce, marchiz, fără a se stabili permanent într-un loc; se deplasau mereu pe perioade diferite, chiar de un an, chemate fiind de alte Curți care și le disputau, din alte orașe sau țări, – dând spectacole la reședințele regale sau senioriale respective, în săli concesionate de Academii locale ori de instituțiile spitalicești, de caritate, – sau jucau în aer liber. Actorii nu ezitau să treacă de la o companie la alta; unele companii fuzionau temporar, – dar

1. Instituții și organisme culturale, originar reuniuni (născute la Florența, apoi și la Roma, Napoli, Milano, Veneția) de erudiți, umaniști, filosofi, scriitori, – Academiiile au desfășurat timp de trei secole (XVI–XVIII) și importante activități teatrale și muzicale: un fenomen tipic italian, transplantat apoi și în Franța, Spania și Germania.



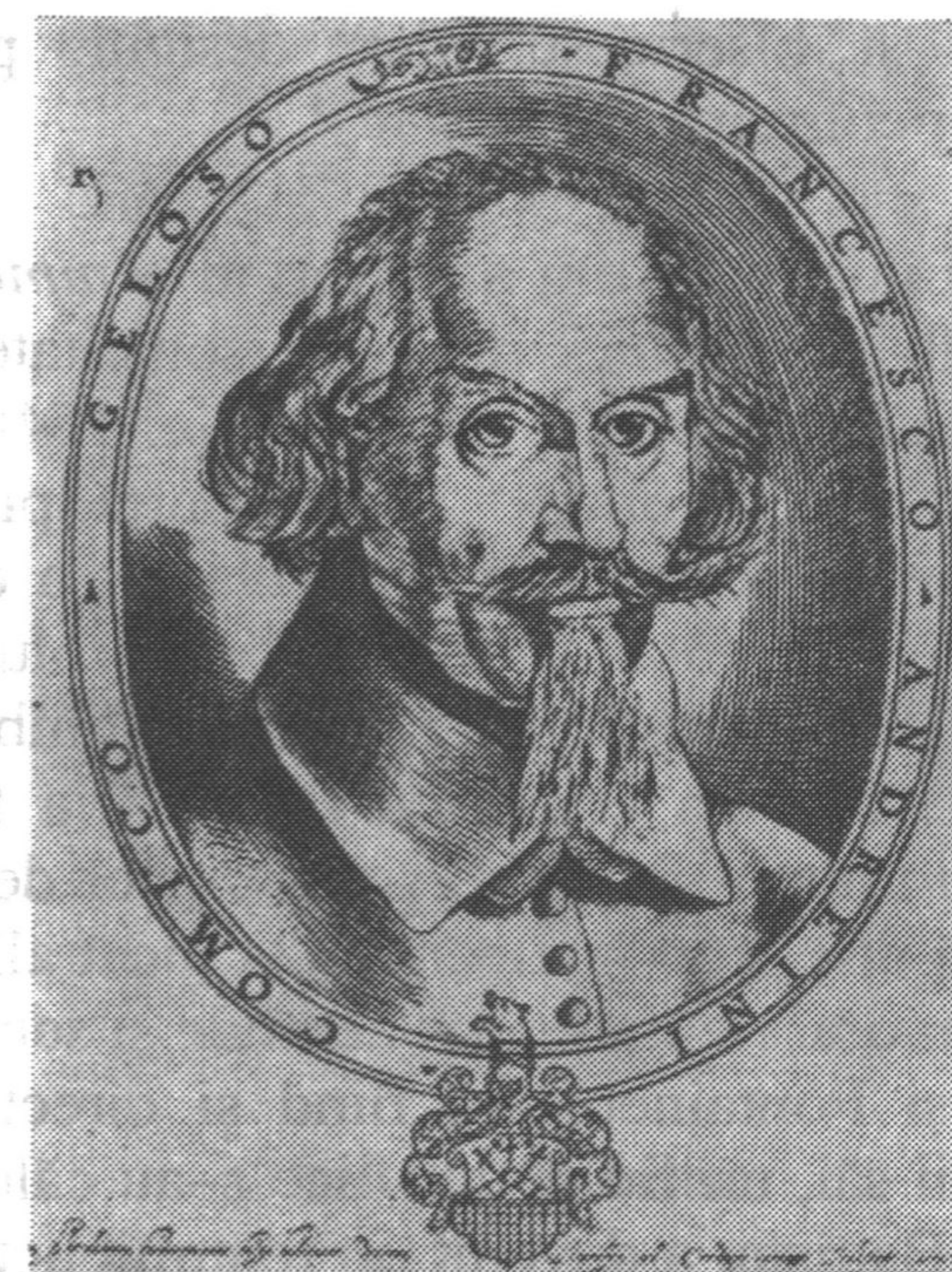
păstrându-și fiecare numele, repertoriul său, scenariile și stilul său propriu. Din Italia se deplasau în Anglia, în Spania, în Germania, în Austria, în Polonia, în Rusia, – dar mai ales în Franța, unde din 1660 o companie s-a stabilit definitiv luând numele de *Comédiens du Roi*, lăsându-și acolo urmași de-a lungul întregului secol al XVIII-lea; „ca urmare a acestor deplasări actorii italieni au contribuit enorm la promovarea profesionismului actoricesc care începuse să se afirme în toată Europa; iar în unele țări (de ex. în Spania) au remodelat structura teatrală după asemănarea lor“ (L. Squarzina).

În ultimele decenii ale sec. XVI dispar numele colective ale gorie ale companiilor, înlocuite fiind acum de numele principelui ori ducelui protector sau finanțator (ducele de Mantova, Ferrara Modena, Farnese, Parma, etc.); sau luau numele actorului, „directorului“ care le conducea („Compania lui Fr. Calderoni“, „lui Pietro Cotta“, „lui Riccoboni“). – Personalul, „măștile“ companiilor vor rămâne aceleași până târziu în sec. XVIII: bătrânii („il Magnifico“, Pantalone, il Dottore), îndrăgostiții (Flaminio – Isabella, Fulvia – Lelio, Aurelia – Flavio), *zanni* – totdeauna doi: unui prostănac (Arlechino – și derivații săi), celălalt viclean (Brighella – și derivații), servitoarele (Smeraldina, Carolina, Colombina) și il Capitano – brutal, fanfaron și laș. Pe lângă actori – personalul auxiliar: ucenici, decoratori, eventual muzicanți, balerini și scamatori.

În sec. XVIII (și chiar mai înainte), companiile nu vor mai apela la dependența directă sau protecția unor Curți senioriale; acum sunt directorii și impresarii–producători cei care se îngrijesc de toate problemele administrative (închiriere de săli, angajări de actori, procurare de texte–scenarii, diverse tratative cu alte companii).

Între companiile comedienilor *dell'arte* cele mai renumite, un loc de frunte l-au ocupat *Accesi* („înfăcărații“) – trupa în serviciul ducelui de Mantova, Vincenzo I Gonzaga.

După mai multe turnee prin orașele din nordul Italiei – la Roma vor da spectacole mai târziu – în 1600 sunt chemați în Franța; în drum, se opresc la Torino, invitați de ducele Carlo Emanuele di Savoia. La Lyon dau câteva reprezentații în fața curții lui Henric IV (în cadrul serbărilor pentru nunta regelui cu Maria dei Medici). La Paris dau spectacole pentru Curte la Hôtel de Bourbon; iar pentru public, la Hôtel de Bourgogne, cu un succes extraordinar, – ceea ce îi va face să răspundă invitațiilor de a repeta turneele în Franța. – Din companie făceau parte actori dintre cei mai renumiți ai vremii – Marinelli, Cecchini (directorul companiei), Flaminio Scala și Diana Ponti.



Francesco Andreini

Despre cea mai glorioasă companie: *Gelosi* („doritori de a fi pe gustul publicului“), primele știri le avem din 1568, când se aflau la Milano. Chemați la Paris de ducele de Nemours, joacă apoi în prezența regelui Charles IX; la Veneția provoacă admirația lui Henric III, care îi cheamă în Franța din nou; sunt invitați și la Curtea imperială din Viena, iar Henric IV îi aduce la Curtea din Fontainebleau. Și în străinătate și în orașele italiene pe care le-a colindat, trupa „se adapta la orice formă teatrală, la tragedii pompoase, la pastorală arcadică sau la comedii“ (Mario Apollonio). – Conducerea o avea marele Francesco Andreini (secondat de soția sa Isabella).

Alte companii renumite: *Fedeli* („credincioși gustului publicului“), fondată de G. B. Andreini, în serviciul ducelui de Mantova, au avut succese răsunătoare în orașele italiene, la Torino, Lyon, Paris, Fontainebleau, și la Curțile imperiale din Viena și Praga. – *Confidenti* („încrăzători în indulgența publicului“), compania care a entuziasmat orașele din Nordul Italiei – dar și Veneția și centrele din Toscana, – în 1585 a jucat un an întreg în Franța; apoi un alt an și mai bine în Spania. – O altă companie, în serviciul ducelui de Mantova, *Desiosi* („Doritori de a plăcea publicului“), – pe care Montaigne, care călătorea pe atunci în Italia, îi admiră la Pisa – au făcut turnee și la Roma (în 1588 și 1590); respectând însă obligația de a exclude actrițele de pe scenă, în spectacolele prezentate în fața



oficialităților laice și bisericești (dar, desigur, păstrându-le în reprezentațiile date pentru marele public)<sup>1</sup>.

Dintre cele mai ilustre familii de actori ai *commediei dell'arte* – Andreini, Biancolelli, Cecchini, – prima personalitate de mare faimă este actorul și autorul **Francesco Andreini** (c. 1548–1624). Soldat la 20 de ani pe o galără, într-o luptă contra piraților a căzut prizonier, evadând abia peste 8 ani din sclavie; a devenit actor al companiei *Gelosi* din Florența, jucând mai întâi rolul de îndrăgostit, apoi de păstor, de necromant (în care vorbea 6 limbi) și de Dottore Siciliano; dar rolul care l-a consacrat definitiv a fost al „măștii” Capitan Spavento, militarul fanfaron și laș. Actor de un mare talent susținut și de o rară distincție intelectuală, a jucat alături de soția sa Isabella nu numai în orașele italiene – centrale și septentrionale, – ci și la Lyon, Paris și Fontainebleau, fiind și directorul companiei *Gelosi*. Dintre copiii săi, un fiu și trei fiice s-au călugărit, dar un al patrulea, Giovanni Battista, a devenit un renumit actor și director al companiei *Fedeli*. – Ca autor, Fr. Andreini a lăsat opere remarcabile: sonete, madrigale, două piese pastorale (*Proserpina înșelată* și *Mândria lui Narcis*), apoi *Conversații fantastice* (dialoguri scenice), ș. a.

Soția sa **Isabella Andreini** (1562–1604), a fost „o femeie de înaltă cultură și cea mai mare glorie a teatrului din Rinascimento” – apreciază Ion Marin Sadoveanu; „aleasă membru a diferite Academii unde, la ședințele solemne, portretul ei era pus între Petrarca și Tasso, – o glorie teatrală, artistică și literară a epocii”. Actriță excepțională, cea mai faimoasă în timpul său, fascina prin talent, frumusețe, dar și prin virtute: „a incarnat într-un fel idealul secolului său” (Achille Fiocco). A fost „prima donna innamorata” a trupei *Gelosi*; a creat și personajul slujnicei care i-a păstrat prenumele în mai multe comedii și scenarii (ale căror titluri s-au păstrat) stârnind

1. În seria marilor actori italieni primul este Ruzante (Angelo Beolco, 1502–42), faimos în egală măsură ca actor și autor. De origine dintr-o familie nobilă milaneză, educat într-un mediu cult și rafinat, cu relații în cercurile academice umaniste, actor (recitând și cântând în dialectul padovan) și organizator de spectacole la curtea din Ferrara sau în marile palate venețiene Foscari și Pesaro, – a format o trupă „organizată ca un prim exemplu de actori profesioniști în Italia”, care „avea distribuite rolurile jucate atât de frecvent acelorași artiști încât actorii se identificau în fața publicului cu numele lor” (I. M. Sadoveanu). Autor a numeroase piese în 5 acte, în proză sau în versuri, comedii de inspirație rustică, unele în dialect (*Moschetta*, *Fiorina*, *Menego*, *Vacaria*, *Anconitana*, etc.; ultima, foarte apropiată de comedia de improvizație: Ruzante este un precursor al *commediei dell'arte*.



Isabella Andreini

entuziasmul publicului și admirația suveranilor, – ducii Vincenzo Gonzaga și Carlo Emanuele de Savoia, regii Francisc I, Henric IV, a Mariei dei Medici; autoare a unei drame pastorale *Mirtila*, a unui volum de *Rime*, a altora de *Scrisori* și *Fragmente*, retipărite în multe ediții; celebrată în versurile lor de poeții mari ai timpului: Torquato Tasso, Chiabrera, G. B. Marino, ș. a.

Primul fiu al Isabellei și Francesco, **G. B. Andreini** (1579–1654) a studiat un timp la Univ. din Bologna, dar la 18 ani și-a urmat părinții ca actor în aceeași companie *Gelosi*, jucând rolul de îndrăgostit (cu numele Lelio) și căsătorindu-se cu Virginia Ramponi, devenită o binecunoscută actriță. – După dizolvarea companiei *Gelosi* a format și condus o nouă companie: *Fedeli* (în serviciul aceluiași duce Gonzaga), cu care a cutreierat Italia Septentrională, totodată fiind invitați în Franța de Maria dei Medici; iar la Viena și Praga de împăratul Ferdinand II. Talent pasional, înfocat, exuberant, a avut succese la fel de răsunătoare ca iluștrii săi părinți.

Dar în mai mare măsură a fost apreciat ca poet și ca autor de comedii și de tratate de artă dramatică și teatrală. Producția sa prolifică, cuprinde poeme epice ample, interludii, comedii și tragi-comedii, pastorale și drame religioase – unele reprezentate cu mare succes, – fie în proză fie în versuri, cu cor și muzică instrumentală (pentru a le accentua dramaticitatea), cu acțiuni tumultuoase, cu un ton retoric și emfatic, cu subtilități, imagini și jocuri de cuvinte de gust baroc; dar și comedii de factură clasică și de dramă religioasă, – capodopera sa fiind *Adam*, despre care Voltaire afirma că l-ar fi



inspirat pe Milton (după o călătorie a acestuia în Italia) pentru *Paradisul pierdut*: fapt plauzibil.

Soția sa Virginia Ramponi, devenită în scurt timp faimoasă pentru rolul Florinda din comediile soțului ei, era și o mare frumusețe (mărturie fiind și superbul său portret de cunoscutul pictor florentin Al. Allori), elogiata în sonete și madrigaluri de poeți renumiți, ca G. B. Marino și alții.

Exemple ca cele de mai sus vorbesc limpede despre prestigiul de care actorii mari de *commedia dell'arte* s-au bucurat în societate, nu numai pentru inteligența, pentru demnitatea ținutei și talentul lor actoricesc, ci și pentru cultura și pentru valoarea, larg apreciată, a operelor lor literare.

A doua ilustră familie de actori este familia Biancolelli, originară din Bologna, care număra nu mai puțin de 9 actori (și actrițe), dintre cei mai faimoși *comedienii dell'arte* din Italia și Franța. Primii membri ai familiei, Francesco Biancolelli și soția sa Isabela Franchini, au jucat în compania ducelui d'Este din Modena (teatrul avea 3000 de locuri), apoi mai mult la Bologna și Milano.

Cel mai celebru reprezentant al familiei, **Domenico Biancolelli** (1636–1688) a fost educat ca actor jucând alături de părinții săi încă de la vârsta de 9 ani pe scena Teatrului Farnese a Curții ducale din Parma; în Franța (unde trupa era invitată de regina-regentă Ana de Austria și de cardinalul Mazarin) și la Roma, la invitația cardinalului Fed. Sforza. De tânăr cunoaște un succes răsunător la Viena (alături de faimosul Tabarin), – pentru ca la 24 de ani să fie chemat la Paris să intre în trupa italiană *Comédiens du Roi*, unde joacă masca Arlechino (devenit celebru cu numele Dominique) și unde se căsătorește cu Orsola Cortesi<sup>1</sup>. În termeni aproape familiari (s-ar putea spune) cu Ludovic al XIV-lea, obține de la acesta autorizația de a intercala în spectacolele trupei italiene scene întregi în limba franceză – fapt ce i-a adus un succes fulminant. În rolul Arlechino – căruia i-a conferit celebritatea definitivă – a eliminat stângăcia grotescă a acestuia, dând în schimb personajului o anumită eleganță, inteligență, mai mult umor de finețe. – Biancolelli era un actor dotat cu o bogată și fină exuberanță inventivă, pe care însă și-o tempera stilizând-o și rafinând-o. Saint-Simon îl aprecia pentru că era „serios din fire, un om studios și învățat“.

1. Actrița cunoscută care, în 1666, a publicat traducerea sa a unei comedii spaniole *La bella brutta*, dedicând-o regelui.



G. B. Andreini (gravură, 1617).

Soția sa – fiica unor cunoscuți *comedienii dell'arte* – era și ea actriță. Trei din copiii lor au devenit actori: Francesca și Caterina (ambele căsătorite cu actori) au fost foarte aplaudate jucând alături de tatăl lor la Teatrul Italian din Paris. Fratele lor – binecunoscut în Franța cu numele Dominique-fils – avea o foarte bună pregătire clasică primită în școli iezuite; a interpretat masca Arlechino, mulți ani în mari orașe franceze și italiene centrale și septentrionale, jucând timp de 13 ani un număr de 60 de producții, – comedii originale, lucrări proprii, parodii (ale unor opere de Regnard, Voltaire, ș. a.), precum și în opere muzicale. – Dintre fiii săi, actori cunoscuți în epocă, Niccolò a abandonat scena, devenind autor dramatic (sunt cunoscute cel puțin patru interesante drame istorice).

În seria marilor actori se înscriu și **Pier Maria Cecchini** (1563–1645) și soția sa Orsola (în teatru – Flaminia), director al companiei *Accesi*, creatorul măștii Frittelino, o variantă a lui Arlechino. Au jucat în marile orașe italiene, de la Torino la Napoli; precum și la Lyon – la festivitățile căsătoriei lui Henric IV cu Maria dei Medici, – la Paris, Fontainebleau, etc., într-un sejur de un an în Franța – unde apoi vor mai reveni. Invitați și în Austria, după spectacolele care au încântat publicul din Linz și Viena, împăratul i-a acordat lui Cecchini patenta nobiliară. Soției lui, actriță de succes și de o mare frumusețe, poezii timpului i-au dedicat o entuziastă



*Raccolta di varie rime*. (Soții Cecchini aveau însă un caracter imposibil – bârfitori, aroganți, invidioși, – care le-a atras antipatia trupei și dizgrația ducelui protector). – Pentru istoria *commediei dell'arte* o importanță cu totul deosebită au tratatele lui de arta actorului, conținând sfaturi pertinente de dicție și mimică, detalii savuroase despre spectacolele actorilor napolitani și precise delimitări ale caracteristicilor fiecărei „măști”. Piese sale *Flaminia sclavă* și *Prietenul trădat* – remarcabile – „se mențin la schemele tradiționale ale comediei de imitație clasică” (C. Marinello).

Desigur, lunga serie a marilor actori este departe de a se termina aici. Ar merita cea mai mare atenție măcar următorii:

**Ganassa** – numele în teatru al lui **Alberto Naselli** (c. 1540 – c. 1584), unul din cei mai celebri *zanni* ai secolului său, faimos în Italia, mult admirat la Curtea Franței și în Spania (unde a rămas 10 ani, fiind primul care a „exportat” aici *commedia dell'arte*, introducând inovații și reforme în mizanscena teatrului spaniol).

**Tristano Martinelli** (1556–1630), cel mai faimos Arlechino înaintea lui Biancolelli, – aplaudat cu entuziasm în turneele sale cu companiile *Accesi*, *Confidenti*, *Fedeli* în Italia, Franța, Anglia și Spania.

**Tiberio Fiorilli** (1608–94), considerat cel mai mare actor italian din sec. XVII care a jucat în Franța rolul Scaramuccia, mască pe care a interpretat-o timp de 50 de ani. Prestigiul de care se bucura era imens: papa Alessandro VII i-a botezat primul copil, împăratul Ferdinand II l-a ivitat la curtea sa din Viena, iar Mazarin – la Paris; în timp ce Ludovic al XIV-lea – pe care Fiorilli îl ținuse în brațe când avea 2 ani – i-a păstrat o mare și generoasă prietenie. De o rară vigoare fizică și intelectuală, a continuat să joace – atât în Italia cât și în Franța – chiar și după ce împlinise vârsta de 80 de ani. Stilul său interpretativ a servit ca exemplu actorilor contemporani, inspirându-l și pe Molière; în timp ce personalitatea sa de mare prestigiu, elogiata în numeroase poezii ce i-au fost închinete, a devenit protagonistul multor opere teatrale.

### Teatrul în Spania

În secolul al XVI-lea întreagă Europă apuseană se elibera treptat-treptat de vechile forme și condiții de viață ale Evului Mediu. Cu toate acestea, numai două țări și-au exprimat, și-au reflectat în dramaturgia și teatrul lor atât bucuriile cât și dramaticile



Watteau: „Actori de comedie italiană”.

convulsii ale istoriei lor: Spania și Anglia; adică tocmai țările în care conflictul dintre realitățile încă persistente ale lumii vechi medievale și cele ale noii lumi, a epocii Renașterii, luase forme mai violente. Numai aceste două țări își creează acum un teatru cu adevărat „național”; și în primul rând Spania, care devenise la această dată cel mai mare și cel mai bogat imperiu al lumii moderne, – frământat de nenumărate insuccese și dezamăgiri, dar și stimulat și dinamizat atât de entuziasme cât și de contradicții violente și de o nestăpânită tensiune a voințelor. Nicăieri ca în Spania poporul nu și-a găsit mai limpede exprimate pe scenă amintirile trecutului, problemele prezentului și speranțele viitorului. – Semnificativă în acest sens apare constatarea faptului că, în decurs de numai un secol, numărul teatrelor, al localurilor de spectacol s-a ridicat de la două (*Corral de la Cruz* și *Corral del Principe*) – cu o capacitate de aproximativ o mie de locuri fiecare – la impresionanta cifră de patruzeci!

Dar în afara numărului de spații amenajate pentru spectacole teatrale, încă din sec. XV țara întreagă era colindată în lung și-n lat de tot felul de actori nomazi și de trupe teatrale ambulante; despre care contemporanii (îndeosebi Agustín de Rojas în *Viaje entretenido*



– „Călătorie veselă“) ne-au lăsat informații pe cât de precise pe atât de pitorești.

Era mai întâi așa-numitul *bululù*, actorul – un mim vagabond care, schimbându-și vocea în diferite feluri, recita o scenetă, o scurtă comedie întreagă – care hoinărea de unul singur. Ajuns într-un sat, cerea permisiunea preotului de a-și recita „comedia“, urcat pe o ladă. Preotul aduna într-o pălărie banii de la cei de față, de la spectatori. Comediantului nu îi dădea decât un blid cu mâncare și un codru de pâine; după care, bietul *bululù* pleca mai departe.

Urma apoi *ñaque* – cum era numită întovășirea a doi actori vagabonzi, – care aveau în traistă o barbă falsă și puteau recita două-trei prologuri, cel mult o scenetă. Dormeau îmbrăcați pe unde apucau și mâncau pe săturate doar din an în Paște... – Urmează *gangarilla*: o mică trupă de 3–4 persoane, dintre care unul juca rolul de măscărici, iar un băiețandru, rolurile de femei. Veșmintele femeiești le împrumutau de la localnice, – adeseori uitând să le mai restituie... Drept „preț de intrare“ la comedia lor primeau ouă, pâine, lapte sau brânză.

Despre *cambaleo* aflăm că era o formație compusă „dintr-o femeie care cântă și cinci bărbați care urlă“. Femeia călătorea într-o patașcă dusă de cei cinci bărbați. Ea le și gătea de mâncare, – cu toții servindu-se însă de o singură strachină...

Formația următoare era *garnacha*, – compusă din cinci-șase bărbați, o femeie care juca rolul „primadonei“, și un băiat pentru rolul feminin secund. *Garnacha* avea și o sumară garderobă, cărată de un catâr (pe care călărea și femeia). De obicei aveau un repertoriu de patru comedii, trei *autos* și câteva scurte interludii (*entremeses*), – repertoriu cu care rămâneau într-un sat (sau orașel) timp de o săptămână. – Trupa dădea bucuros și reprezentanții suplimentare, în schimbul unei găini...

*Boxigaja* era o trupă mai complexă, alcătuită din două femei, un băiat și șase-șapte bărbați. Repertoriul trupei însuma șase comedii, iar zestrea o forma o ladă cu recuzita, o alta pentru costume și patru catări: unul căra lăzile, doi duceau femeile, iar al patrulea suporta călăritul celorlalți, cu schimbul. – Peste noapte, actorii își încropeau culcușul de preferință în apropierea locului unde se țineau, atârnat la afumat, șuncile și cârnații...

*Farándula* era o trupă formată din trei femei și opt-zece bărbați; aveau 18 comedii în repertoriu, mâncau bine și dădeau reprezentații numai în orașe, – unde nu rareori interpreții-actori se încurcau în aventuri amoroase...

În sfârșit, formația cea mai complexă și completă se chema *Compañia*: actorii erau persoane prezentabile și instruite, iar actrițele – elegante și însoțite de cameriste. Repertoriul companiei – care se oprea într-un oraș chiar și luni întregi – însuma 50 de piese, garderoba era variată, recuzita bogată; iar actorii se deplasau numai călare – sau în trăsură (cărute); *Compañia*<sup>1</sup> se compunea – după informațiile unui martor al vremii – „din 16 persoane care joacă, 30 care mănâncă, și numai Dumnezeu știe câte alte persoane care nu fac altceva decât să fure!“

Prin urmare, pasiunea pentru teatru în Spania Renașterii era imensă – și generală. Deși săli propriu-zise „de teatru“, încă nu existau.

La orașe, spectacolele teatrale aveau loc în anumite curți mai mari, mai spațioase, amenajate special, numite *corrales*. (La Madrid erau două; dar la Sevilla existau șapte!). Sedii provizorii de spectacole (dar care din sec. XVI devin stabile, în toate centrele importante ale țării), aceste *corrales* – atestate încă de la sfârșitul sec. XV – erau teatre în aer liber instalate în curți, vechi, cu câteva rânduri de bănci și înconjurată de tribune (de lemn), care puteau fi suprapuse și despărțite în loji (*apostentos*), în timp ce casele din jur cu ferestre și balcoane care dădeau spre curte ofereau și ele locuri pentru marele public. Pe o latură a spațiului curții era ridicată scena (o estradă neutră, echipată doar cu cortine decorate, pictate); pe altă latură era galeria rezervată femeilor (*cazuela*). Majoritatea publicului<sup>2</sup>, stătea în picioare, în mijlocul curții, peste care se trăgea o prelată contra ploii sau arșitei, – înlocuită către sfârșitul sec. XVII de un acoperământ stabil<sup>3</sup>. Toate aceste *corrales* erau proprietatea unor confrerii religioase (dar și laice) care le închiriau trupelor de actori ambulanți, veniturile realizate urmând a fi destinate operelor de binefacere.

1. În fruntea companiei era un director sau „autor“ (cum i se mai spunea), care procura textele pieselor ce urmau să se joace, avea toată răspunderea trupei, se ocupa de retribuția actorilor, a autorilor și de toate celelalte probleme administrative; el putea schimba, adăuga sau suprima din textul piesei – care era plătită o singură dată (autorul își păstra doar o ciornă).
2. Erau, firește, și mulți zurbagii printre spectatori; dar, în majoritate, era un public care știa carte, un public care avea idei limpezi asupra acțiunii și a problemelor care se dezbăteau pe scenă – „și cu un orizont mental mai puțin vast ca al nostru, e adevărat, dar cu un criteriu mai sigur și mai bine format“ (Em. Diez-Echarri).
3. Tot atunci, scena neutră va fi înlocuită cu scene perspectivice și mobile, schimbătoare, *all'italiana*.



Nobilii – și în general persoanele de vază – puteau urmări eventual spectacolul și stând pe scenă (ca și în Franța în timpul lui Molière). Fetele bisericești nu aveau voie să frecventeze teatrul; și nici femeile nu puteau urmări spectacolele decât de la ferestrele ori balcoanele caselor din jur, ori din *cazuela* și lojile interzise bărbatilor. Familia regală nu participa niciodată la asemenea spectacole prea „plebeiane”, – spre deosebire de familia regală din Anglia, mare amatoare de teatru.

Reprezentările din *corrales* – la care spectatorii plăteau intrarea, în loc să ofere un obol voluntar la sfârșitul spectacolului, cum era înainte, – la început aveau loc numai duminică și în zile de sărbători, începând de la ora 14 iarna și 15 vara. Viața teatrală era întreruptă în timpul postului (cu excepția spectacolelor de păpuși). În 1598 moralismul rigid al Contrareforme aduce prohibiția oricărei forme de teatru – interzise prin decretul din 2 mai, dat de Filip II. În 1600 însă, când Filip III redeschide teatrele – pentru că interdicția din 1598 crea grave prejudicii spitalelor, care erau subvenționate substanțial din încasările acestor *corrales* – multe interdicții se mențin. De pildă, femeile nu sunt admise pe scenă, rolurile feminine fiind jucate de băieți. (Iar în 1608, când actrițele revin, le este interzis să apară îmbrăcate în costume de bărbați). Apoi: orice text teatral este supus unei cenzuri preventive și obligatorii. În 1615 se interzice ca două (sau mai multe) companii să dea spectacole, simultan, în același oraș (cu excepția Sevillei și a Madridului – unde, în mod excepțional, se admiteau până la patru trupe, concomitent, cu condiția însă să joace prin rotație în *corrales* diferite). – Teatrul se va bucura de mai multă libertate și prosperitate sub Filip IV (1621–65), care va organiza numeroase reprezentații la Palat și Buen Retiro, dispunând de somptuoase și foarte bine utilate teatre construite special, – imitat fiind de marii nobili<sup>1</sup>.

Scena oferea un spațiu de joc foarte redus, – mai ales dacă ne gândim la prezența pe scenă a unor spectatori privilegiați, precum și a celor 4–5 muzicanți care de asemenea rămâneau tot timpul pe scenă. Decorul frapa prin simplitate și sărăcie; doar mai târziu vor

1. În 1624, Asociația actorilor decide să fondeze la Madrid, în scop de binefacere și ajutor mutual, „Confreria Sf. Fecioare”, a cărei statute (aprobată în 1634) admit să facă parte din confrerie toți actorii cu doi ani de activitate actricească, asigurându-li-se, după 6 ani de exercitare a profesiei, asistență medicală în caz de boală și ajutorul de înmormântare; iar familiei actorului (chiar dacă familia nu mai avea nici o legătură cu teatrul), dreptul la un subsidiu.



Filippino Lippi: „Autoportret” (Uffizi).

apărea niște fundaluri vopsite pe pânză și câteva mobile – o masă, un scaun, un pat. – Lipsa decorului circumstanțial urma să fie compensată prin anumite convenții. De pildă: dacă un personaj apărea într-un costum de călătorie, însemna că ajunsese într-o altă localitate; dacă un bărbat purta o pelerină, o pălărie cu pene și un pumnal, însemna că se duce la o întâlnire și, că, deci, acțiunea se petrece seara, etc. – De altminteri, însuși Lope de Vega protesta contra unui decor scenic, convins fiind că textul, magia versului, trebuie să suplinească totul – și dulgheria, și tâmplăria, și mașinăriile scenice: „Poetul trebuia să aibă toată încrederea în imaginația publicului” (All. Nicoll).

Reprezentăția, anunțată printr-o scurtă înștiințare scrisă pe pereții caselor din oraș – „afișul de teatru” deci a fost inventat în Spania în sec. XVI – debuta cu un cântec popular, interpretat cu acompaniament de instrumente muzicale. În fața cortinei (care se deschidea o singură dată – la începutul reprezentației) apărea apoi un actor care, printr-un scurt prolog, de obicei făcea elogiul orașului în care avea loc spectacolul. Apoi, în sunete de gitară și castaniete o actriță dansa o sarabandă. Se ridica cortina, urmau cele trei acte ale piesei, între acte se prezentau două scurte „interludii” – în genul celor binecunoscute ale lui Cervantes. După ultimul act al piesei se



juca o farsă într-un act, cu muzică și dans, – spectacolul încheindu-se cu o scurtă scenă de balet.

Așadar, o reprezentatie teatrală din Spania Renașterii (inclusiv sec. XVII) oferea un spectacol bogat, pitoresc și variat: cu muzică vocală și instrumentală, cu dans, cu o costumație somptuoasă și viu colorată. Printre altele, trebuie subliniată și desăvârșita măiestrie a actorului spaniol în rostirea versurilor (majoritatea pieselor fiind în versuri)<sup>1</sup>. Nivelul înalt al artei actoricești era impus și de pretențiile publicului vremii; un public foarte exigent, cu bun simț, care dorea să asculte un text, un dialog poetic și o intrigă bine condusă și care nu ezita – dacă era cazul – să-și manifeste dezaprobarea în forme vehemente chiar. – Imensa popularitate a teatrului – pe scena căruia se exprimau, liber, idei democratice și protestatare, uneori cu prea multă îndrăzneală – nu a întârziat să alarmeze oficialitățile laice și bisericești, pregătite să ia măsurile cele mai drastice, – cenzura și celelalte interdicții, amintite mai sus.

Cu timpul, spectacolele teatrale nu se prezentau numai în *corrales*. Au existat și în Spania săli de teatru frumoase<sup>2</sup>, elegante, chiar somptuoase, – cu scena modernă, perspectivă, adaptabilă la tot felul de schimbări de decor, cu mașinării scenice complicate, aduse sau create de ingineri italieni. În 1607, palatul regal din Madrid dispunea de o astfel de sală pentru spectacole de Curte, creată de Filip II – care dispune să se amenajeze, într-un *patio* al palatului, și un teatru care să semene cu un *corral*. În 1621, Filip IV aduce ingineri teatrali italieni; astfel că, în 1630, la Bueo Retiro – reședința estivală regală – existau nu mai puțin de 4 teatre diferite, fiecare cu un stil, cu caracteristici și cu destinații proprii, speciale.

## Teatrul englez

Renașterea engleză și-a creat teatrul din însăși drama istoriei țării. Abia s-a terminat Războiul de o sută de ani împotriva Franței, soldat cu înfrângerea Angliei, când a și început Războiul celor două Roze, conflictul armat care a durat 30 de ani între cele două case pretendente la coroana Angliei și în care au pierit un milion de

1. O idee asupra artei actorului spaniol ne-o dă comedia lui Cervantes *Pedro de Urdemalas*, în care este rezumat un adevărat sistem de joc actoricesc, valabil aproape în întregime și azi.
2. S-au construit localuri speciale de spectacole teatrale la Valencia, Sevilla, Barcellona, Granada, Valladolid, Toledo, – și îndeosebi la Madrid, devenit în 1561 sediul Curții regale; transformat, cu această ocazie, și în centrul vieții teatrale a Peninsulei.

oameni, adică un sfert din populația totală a țării. Cu toate acestea, la sfârșitul secolului al XVI-lea, Anglia sleită și devastată, învinge puterea militară spaniolă, în timp ce domnia reginei Elisabeta instaurează un regim autoritar care a marcat o perioadă însemnată în istoria Angliei.

Această epocă îndelungată de războaie sângeroase, de conflicte politice și de profunde transformări în toate domeniile vieții s-a reflectat din plin în interesul publicului epocii elisabetane pentru teatru și în preferința sa pentru drama istorică.

La începutul Renașterii, în Anglia – ca de altminteri în toată Europa (cu excepția Italiei) – nu existau decât actori diletanți care jucau în marile spectacole teatrale religioase („misterii”), și comedianți de bălci, actori ambulanți mizeri, disprețuiți și năpăstuiți; încât, când un grup de actori profesioniști voiau să se constituie într-o companie teatrală, erau constrânși să caute, să obțină protecția regelui, a unui nobil sau a unui înalt personaj de la Curte<sup>1</sup>. – Existența unei companii este atestată pentru prima dată în 1464. În 1482 ducele de Gloucester (viitorul rege Richard III) și contele de Essex își aveau companiile lor teatrale proprii. În 1494 Henric III și-a constituit la Curte un grup de 4 actori (care vor fi 8 sub Henric VIII). La urcarea pe tron a Elisabetei I (1558), obiceiul ca monarhul să aibă o companie proprie era deja stabilit de mai bine de o jumătate de secol.

Pe lângă compania de actori a Curții regale mai existau alte 6 companii regulate de actori care dețineau privilegiul respectiv, obligator<sup>2</sup>. Către sfârșitul sec. XVI, numărul lor ajunge la 8; iar la moartea lui Shakespeare (1616) vor fi, numai la Londra, nu mai puțin de 20 (sau 22) de companii teatrale; pentru un oraș cu doar 200.000 de locuitori<sup>3</sup>.

1. „O lege votată în Parlament în 1571 nu permitea să existe decât companii ocrotite de privilegiul unui „pair” al regatului, a cărui livrea și blazon trebuiau să fie purtate de actori. Altminteri aceștia erau considerați niște vagabonzi și puteau fi pedepsiți cu închisoare și condamnați la stâlpul infamiei pentru simplul fapt că exercitau această rușinoasă profesiune” (Silvio d’Amico).
2. Plus alte două companii de tineri diletanți (*boys-actors*) – coriști ai capelei regale și ai catedralei St. Paul, studenți, elevi ai colegiului juridic, care se dedicau unor reprezentații teatrale în fața unui public select, al cărui centru era Curtea. Și aceste companii au contribuit la sporirea interesului public pentru teatru.
3. Cele mai renumite erau: trupa Reginei și cele ale Lordului Șambelan, Lordului Derby, Lordului Amiral și cele ale conților Leicester, Pembroke și Wincester; toate erau sub jurisdicția Lordului Șambelan. (Din compania acestuia făceau parte și Richard Burbage ca prim-actor de tragedie și Shakespeare pentru roluri secundare).



Apoi, numărul companiilor a scăzut (în schimb, stabilitatea lor s-a consolidat) până în 1642, când regimul lui Cromwell a dispus închiderea teatrelor<sup>1</sup>.

Până la construcția unor edificii destinate spectacolelor teatrale companiile de actori jucau în localuri private, în săli concesionate sau închiriate. Unii nobili (ca să nu mai vorbim de Curtea regală) își aveau teatrul lor particular, săli cu această destinație. La Oxford și Cambridge existau de asemenea astfel de teatre studentești. Firește că nu toate erau dotate la fel; teatrele de Curte și cele ale unor mari seniori dispuneau de un oarecare utilaj scenic adus din Italia (mai târiu, din Franța). Spectacolele pentru marele public însă aveau loc, la început, în curțile unor hanuri (*Inns of Court*)<sup>2</sup> – similare celor din Spania (*corrales*); sau în arene (*Bear-Garden*) ori circuri unde spectacolul teatral putea urma, în aceeași zi, luptelor de urși, de câini și de cocoși.

În 1576, James Burbage (un fost tâmplar, devenit actor și impresar) construiește primul teatru, un edificiu – probabil circular și cu 3 ordine de galerii suprapuse – pe care l-a numit, simplu: *Theatre*. Exemplul lui Burbage a fost urmat și de alții; încât, în 1616 existau la Londra nu mai puțin de 10 asemenea teatre – fiecare cu o capacitate de 500 până la 1500 de locuri fiecare. Erau construcții asemănătoare unor imense turnuri cilindrice sau poligonale; interiorul, de formă circulară, avea 2, 3, până la 5 rânduri de galerii, de ordine suprapuse de tribune, deschise și continui aproape pe tot perimetrul circular al cădării, cu locuri de șezut, scaune pentru spectatorii care puteau plăti un preț de intrare mai ridicat<sup>3</sup>. Publicul de rând – marinari, soldați, căruțași, hamali, femei de stradă, etc., un public adeseori turbulent, – se înghesuia pe margini și pe tot parterul, în spațiul rămas descoperit, în picioare, când băncile lipseau. Nobilii veneau călări, ocupau locurile în galerii și loji, – unii aveau scaune chiar pe scenă, în dreapta și stânga actorilor. Doam-

1. De fapt, existau două forme de organizare a trupelor actoricești; în prima formă, actorii depindeau întru totul de impresarul care, nu numai că se ocupa de închirierea localului de spectacol și de toate cele necesare, ci îi și finanța pe actori și pe autorii pieselor, însușindu-și în schimb marea parte a veniturilor din spectacole. A doua formă era aceea a întovăririi principalilor actori ai trupei pe bază de cota-parte (cum era, de pildă, cazul companiilor în care era angajat Shakespeare).

2. Și azi se poate vizita, la Londra, vestitul *George Inn* – singurul care s-a păstrat.

3. Dar prețurile cele mai ridicate erau cele din lojile speciale, separate una de alta, numite „camere pentru domni“ (*Gentlemen's rooms*).



Două teatre (circulare) de pe malul Tamisei (gravură din 1647).

nele din lumea bună s-au abținut, mult timp, să vină la teatru (sau veneau purtând mască, să nu fie recunoscute). Acustica era foarte proastă (chiar și când parterul era acoperit de o mare prelată), încât actorul trebuia să ridice vocea tot timpul: fapt ce îl obliga să fie cât mai atent la acuratețea dicției.

Scena – cu o deschidere de 12–14 m. – sprijinindu-se de o latură a clădirii, înainta mult spre centru, până la jumătatea parterului (*yard*), încât o mare parte a publicului trebuia să-i urmărească pe actori din profil, ba chiar văzându-i din spate. Situația aceasta bizară n-a rămas fără urmări asupra însuși jocului actoricesc; căci actorilor li se impunea, în felul acesta, să cultive o dicțiune clară și puternică, precum și obligația de a fi extrem de atenți la plastica corporală și la mișcarea lor în scenă.

Ceea ce a influențat considerabil nu doar jocul actorilor, ci chiar și structura pieselor și concepția dramatică a autorilor, a fost *scena elisabetană*. Aceasta – o platformă pătrată cu latura de circa 12 m. și înconjurată din trei părți de spectatori – era compusă din trei părți. Pe primul segment, avanscena, partea cea mai avansată a estradei și total descoperită, se jucau scenele de exterior, – total fără decoruri (cel mult dacă apărea un simplu element simbolic de decor). În prelungire, urma partea acoperită a scenei; acoperișul era susținut – partea din față – de doi stâlpi masivi între care cobora o cortină, pictată cu o scenă de luptă, sau cu un peisaj, – cortina ce servea de fapt ca fundal de decor pentru avanscenă. Această „arierescenă“ – deci partea acoperită a scenei – oferea un alt spațiu de joc. În fund,



arierscena se termina printr-o construcție având jos trei uși (trei intrări în chip de ușă), iar sus, un balcon – sau o terasă mai lungă. Prin aceste două uși laterale actorii intrau și ieșeau din scenă; ușa din mijloc însă, de obicei acoperită cu o perdea, era un fel de nișă care, printr-o amenajare simplă, putea deveni o chilie, o închisoare, o peșteră, un cavou, etc. – deci crea un alt spațiu de joc. Balconul (sau terasa mai lungă) – la care se urca pe două scări laterale din arierscenă – oferea în fine un al patrulea spațiu de joc; balconul putea avea diferite întrebuințări: putea să semnifice, să devină de pildă platforma castelului Elsenore din *Hamlet*, sau forumul din *Coriolan*, sau balconul din *Romeo și Julieta*.

Așadar, *scena elisabetană* – păstrând încă moștenirile „scenei multiple“, a „scenei simultane“ din teatrul medieval – oferea actorului locuri, spații de joc multiple, variate, cu posibilități de a trece ușor și rapid dintr-unul într-altul. Totodată, scena elisabetană îi obliga pe actori să știe să utilizeze și să animeze toate aceste spații de joc cu o viață scenică intensă. Și într-adevăr, au reușit magistral, încât – pentru înțelegerea ei intimă – este cu neputință să separăm dramaturgia epocii elisabetane de *scena elisabetană*.

Scenografia era cât se poate de simplă. (Montările bogate și complicate cu mașinării scenice erau rezervate teatrelor particulare, – începând cu teatrul Curții). Decorurile pictate lipseau aproape cu desăvârșire; decoruri construite pe șasiuri – nu existau. Un scaun cu spătarul înalt arăta că scena se petrece în palat, în sala tronului; un pat – însemna dormitorul Desdemonei, ș. a. m. d. Alteori nu exista nici măcar atât, – și în acest caz locul acțiunii era indicat în textul rostit de actor, sau scris pe o tăbliță atârnată pe unul din stâlpii care susțineau acoperișul arierscenei. Simplitatea extremă a scenografiei era explicabilă: atenția spectatorului era concentrată asupra actorului și a textului, nu asupra locului acțiunii. Teatrul elisabetan era un teatru în care ceea ce conta nu era ambianța scenică, ci oamenii, actorii; nu ceea ce „se vede“ interesa publicul, cât „ceea ce spune“ și „cum joacă“ actorul.

Dar absența aproape totală a decorului și a recuzitei era întrucâtva compensată de costumele personajelor, – bogate, somptuoase, variate, viu colorate; costume care, de altfel, nu aveau câtuși de puțin adevăr istoric: Iuliu Cezar purta jachetă de catifea și cizme cu carâmb înalt; iar Cleopatra – o rochie cu mâneci bufante și cu dantele de Flandra! – În fine, ansamblul acestei scene multiple nu



Un renumit teatru londonez tipic din timpul lui Shakespeare: Teatrul Swan.

avea o adevărată cortină<sup>1</sup>; actele erau despărțite numai de muzica unor instrumentiști sau de glumele debitate de un bufon între acte<sup>2</sup>.

Spectacolul – anunțat de crainici care străbăteau străzile orașului sunând din trâmbițe și bătând tobele – se desfășura numai la lumina zilei. Deasupra clădirii se înălța un steag (cu emblema respectivului teatru), semn că piesa a început. În prologul recitat de unul din actori se comunica pe scurt spectatorilor subiectul piesei; iar la sfârșitul reprezentației toți actorii îngenuncheau pe scenă și rosteau o rugăciune pentru rege. – Jocul actorilor frapa în general prin patetism, emfază și melodramatism, – cu toate acele exagerări care îi displăceau prințului Hamlet<sup>3</sup>, și pe care desigur că actorii talentați, inteligenți, cultivați și de bun gust, nu le practicau.

1. „Perete“ convențional care desparte realitate de iluzia scenică, cortina care era inexistentă în mizanscena medievală, își are originea ideală în serbările fastuoase ale Renașterii, odată cu apariția teatrului de sală și a scenei perspective. Nu se ridica (sau da în lături) decât o singură dată, la începutul spectacolului și nu se mai cobora (sau închidea) decât la sfârșitul reprezentației.

2. Neexistând cortina, autorul (care de obicei îndeplinea, întrucâtva, și o funcție de „regizor“) nu putea pregăti „surprize“ sau efecte finale; de asemenea, intrarea și ieșirea din scenă a tuturor personajelor trebuia să se facă în văzul publicului.

3. Vezi *Hamlet*, actul III, scena 2.



O trupă număra între 8 și 14 actori, – numai bărbați (inclusiv adolescenți), care erau distribuiți și în roluri feminine. Mulți actori erau persoane grosolane și mediocre, dar printre ei erau și mulți actori renumiți nu numai prin talentul lor, ci și prin cultura lor – ca celebrii Edwin Alleyn sau Richard Burbage. Cei mai mari dramaturgi din epoca elisabetană erau, aproape toți, actori de meserie: Shakespeare, Marlowe, Kyd, Peele, Lodge, Nashe, Dekker, Th. Heywood, etc. Cea mai mare parte dintre aceștia și alți cunoscuți autori, chiar dacă erau de origine modestă (Massinger fusese lacheu, Ben Jonson – zidar, J. Burbage – lemnar, Marlowe – fiul unui cizmar, etc.) își făcuseră însă studiile la Oxford sau Cambridge.

Fiecare trupă își avea dramaturgul său, plătit o singură dată pentru o piesă; astfel încât, pentru a-și asigura existența, un autor trebuia să scrie câte trei-patru piese într-un an. Uneori se asociau 2-3 scriitori, – împreună dezvoltau subiectele, întocmeau scheme și scenarii din cronici, din povestiri sau din alte surse și își vindeau piesa unui impresar. Piese de deveneau lucrări cu caracter comercial în așa măsură încât autorii lor nici nu se îngrijesc să le semneze și, odată încasat onorarul, lasă scrierile impresarilor și actorilor, care la rândul lor le vor modifica după voie. Uneori autorii repetau acțiunea unei piese auzite într-un alt teatru, eventual chiar stenografiind-o, refăceau piesa și o vindeau drept originală: ceea ce explică și producția enormă și calitatea scadentă a multor opere<sup>1</sup>.

Repertoriul era alcătuit în funcție de cerințele și gustul publicului. Se făcea apel la toate genurile dramatice – la farsa satirică sau la comedia bufă, la piesa patetică sau la piesa alegorică. Și mai ales la drama istorică. Publicul, având proaspătă amintirea recentelor orori pe care le trăise țara, cerea subiecte verosimile, fapte adevărate, acțiuni tari, conflicte puternice; în același timp, odată cu creșterea puterii Angliei se formează și se consolidează o orgolioasă conștiință națională; de unde, o predilecție deosebită pentru drama istorică națională. Dramaturgului trupei îi revenea și datoria de a explica actorilor cum trebuiau să îi joace piesa, îndeplinind deci – într-o măsură minimă – și funcția (deocamdată inexistentă) de regizor.

Actorii aveau un statut social onorabil; actorii de succes aveau

un mare ascendent asupra publicului, iar nobilii adeseori le căutau prietenia. Din punct de vedere material aveau, în general, o situație bună, asigurată și de participarea – stabilită prin contract – la beneficiile trupei; iar când aveau și funcția de conducător al companiei – și mai ales cea de impresar – ajungeau chiar bogați. Shakespeare a putut să-și cumpere un blazon și o casă frumoasă la Stradford-on-Avon; iar Alleyn a lăsat la moartea sa o fundație și o avere considerabilă.

**Edward Alleyn** (1566-1626) a fost cel mai mare actor al epocii elisabetane, alături de R. Burbage, și considerat unicul rival al acestuia. Fiul unui hangiu, a studiat canto, ca actor a jucat în companiile contelui Worcester, apoi în cea a lordului Amiral pentru care a construit teatrul *Fortune*; a fost și proprietarul teatrului *St. Luke*, dar s-a ocupat și cu organizarea spectacolelor populare (în arene) de lupte de urși și de tauri. Prezență fizică impunătoare, a fost celebrat de contemporani ca cel mai faimos interpret al protagoniștilor tragediilor lui Marlowe – Faust, Tamerlan, Evreul din Malta, – dar avea un stil de interpretare tumultuos, grandilocvent, încărcat pe gustul unui public amestecat.

Diametral opus era stilul interpretativ al lui **Richard Burbage** (1573-1619), fiul lui James Burbage, actor și impresar, care a construit primul teatru din Londra, *The Theatre*. Încă de copil a jucat roluri de femei în compania tatălui său, – apoi în trupa Lordului Șambelan (*Chamberlain's Men*), jucând în fața reginei, alături de Shakespeare. La moartea părintelui său a moștenit cele două teatre ale acestuia și a construit el însuși teatrul *Globe*. Arta sa l-a inspirat pe Shakespeare, care face des aluzie la calitățile lui fizice și actoricești; cuvintele puse în gura lui Hamlet adresându-se actorilor au fost inspirate de stilul interpretativ al lui Burbage – modelul ideal de actor pentru Shakespeare. Faimoase au rămas, în conștiința contemporanilor și în memoria posterității, interpretările tuturor marilor personaje shakespeariene – Henric V, Brutus, Richard III, Hamlet, Romeo, Shylock, Lear, Otello, – dar și ale celor din principalele opere ale lui Ben Jonson, Th. Kyd, John Webster, etc.

### Teatrul în Franța

La începutul secolului al XVI-lea, în Franța nu exista încă o trupă permanentă de actori profesioniști, dar exista în schimb o

1. „S-a calculat că, între 1580 și 1640, în Anglia s-au reprezentat nu mai puțin de 2000 de noutăți dramatice, din care nu ne-au rămas nici 500“ (*Idem*).



asociație de actori amatori: *Confreria Patimilor Mântuitorului*<sup>1</sup>, care încă din 1380 organiza reprezentațiile – în aer liber – ale dramelor religioase cu subiecte din *Biblie* – „misterii”. Această asociație obține (în 1402) de la Carol VI privilegiul de a închiria – în vederea organizării de spectacole – o sală de la *Spitalul Sf. Treimi*. Prin aceasta, decretul regal recunoaște înființarea primului teatru permanent din Franța. Din 1539, compania se mută în *Hôtel de Flandres*, iar în 1548 *Confreria* achiziționează o aripă a palatului *Hôtel de Bourgogne*<sup>2</sup>. – După ce în 1548 Parlamentul interzice să se mai reprezinte la Paris spectacole publice religioase (dar interdicția – care marca astfel moartea teatrului religios medieval – nu privea și orașele de provincie), decât „misterii profane”, în 1588 *Confreria* cedează drepturile și sala *Palatului Bourgogne* unei companii de actori profesioniști care, din 1611, va lua denumirea de „*Troupe Royale*”. Aceasta va cere (în 1615 și în 1629) suprimarea *Confreriei Patimilor*, – care în 1676, printr-un decret regal, va fi dizolvată.

În mediile umaniste și universitare s-au constituit și grupări de studenți care jucau cu succes – în sălile colegiilor sau în locuințele unor particulari, având ca scenă o simplă estradă amenajată doar cu niște perdele – piese originale, de Jodelle, Larivey, Hardy, sau traduceri din teatrul antic. (De o mare autoritate se bucurau tragediile lui Seneca, cu retorismul și patetismul lor exagerat).

Primele companii ambulante jucau în curțile (ori sălile) hanurilor – la fel ca în Anglia și Spania – sau în reședințe senioriale; ori în sălile destinate jocului cu mingea – *jeu de paume*<sup>3</sup>, – săli mari, dreptunghiulare, un fel de hangare, care de obicei măsurau 30 m. în lungime și 10–12 m. lărgime, amenajate la o extremitate cu o estradă care servea drept scenă, echipată doar cu niște perdele, și uneori cu galerii laterale.

De-a lungul întregului secol al XVI-lea, când Londra ajunsese

1. De fapt, mai existau și alte două importante companii de actori amatori: *Comediens de la Basoche* (din breasla grefierilor, notarilor, avocaților) care jucau, de 3 ori pe an, farse și moralități cu personaje alegorice; și *Enfants Sans-Sonci* – formată din tineri de familie sau din boema pariziană, care reprezentau (îndeosebi la Hale) comedii bufone – *sotties*, – de satiră socială și politică (pe care Francisc I le va interzice în curând). – Aceste trei companii actorești făceau între ele schimb de repertorii, – nu erau deloc exclusiviste (Vezi *Ist. culturii și civilizației*, vol. 8, p. 250–254).
2. În secolele XV și XVI, *Confreria Patimilor* avea multe filiale, în diferite orașe – Amiens, Chartres, Lyon, Metz, Lille, Reims, Rouen, etc.
3. Joc cu mingea și rachete (prefigurând tenisul), un fel de oină; era un sport național, având asemenea săli în (aproape) toate orașele franceze.

să aibă 7 teatre, la Paris nu exista decât un singur teatru public, amenajat după 1550 într-o sală din *Hôtel de Bourgogne* (palat care aparținuse ducilor de Burgundia și care acum devenise proprietatea *Confreriei Patimilor*); o sală lungă de 31 m., cu o scenă „la vedere” pe latura scurtă, cu o adâncime de 12 m. și lățimea cât sala (18 m.), cu un mare amfiteatru frontal de scenă și un singur ordin de 18 tribune-loji pe cele trei laturi ale sălii<sup>1</sup>. – Teatrul era administrat de *Confrerie* grație privilegiului regal amintit conținând și o clauză (suprimată însă în curând) care acorda și exclusivitatea, monopolul spectacolelor teatrale publice pe teritoriul Parisului – și de asemenea dreptul de a preleva, în beneficiul *Confreriei*, un impozit asupra încasărilor tuturor spectacolelor date de alți actori în capitală și împrejurimi. – Cum în 1548 Parlamentul interzice *Confreriei* să mai reprezinte un teatru sacru (și cum actorii diletanți ai *Confreriei* nu reușesc să atragă public la „misteriile profane” – singurele permise), în 1572 *Confreria* decide să închirieze teatrul unor trupe de actori profesioniști.

Aceste trupe – apărute pe la mijlocul sec. XVI – se organizează (după modelul italian) în companii ambulante bine structurate și plasându-se în serviciul și sub patronajul unor mari nobili (luând denumirea de „Actorii Prințului de Condé”, „Prințului de Orange”, „Fratelui Regelui”: fapt care – măcar teoretic – le asigura și o subvenție), colindau orașele Franței, – eventual trecând și în Anglia. (O imagine cât se poate de vie, de pitorească – în *Roman comique*, al lui Scarron). De altminteri, la *Palatul Bourgogne* – apoi și la alte teatre stabile din Franța – spectacolele trupelor franceze alternau cu cele ale companiilor italiene de *Commedia dell'arte*. – Actorii, între care erau admise și femei (fapt care a provocat scandal) erau în general disprețuiți pentru viața lor libertină, erau excomunicați de Biserică (li se refuza taina împărtășaniei) și adeseori condamnați de „societatea bună” (Academia Franceză nu-l va accepta în sânul ei pe Molière pentru că era de profesie actor!). Dar actorii talentați, demni în comportament (și cei care își asiguraseră o frumoasă situație economică) erau apreciați, respectați, nobilii le căutau

1. După *Palatul Bourgogne* se vor modela și alte teatre pariziene: salonul de audiențe din palatul *Petit-Bourbon*, folosit pentru balet și alte serbări de Curte, devine (în 1629) un teatru de curte – cu o imensă sală lungă de 66.1/2 m. pe 15.1/2 m. lățime, și cu o scenă de 243 mp. – În 1634, dintr-o sală de *jeu-de-paume* se amenajează *Teatrul Marais*; iar în 1640, *Teatrul Palatului Regal*, dotat cu 2 ordine de galerii-balcoane de jur-împrejurul sălii și o scenă perspectivică italiană.



prietenia, poezii le dedicau versuri, iar regele îi onora cu daruri și favoruri: Molière era chiar primit la masă de Ludovic XVI.

Cât privește publicul, acesta era – chiar și publicul teatrelor „de sală” – amestecat<sup>1</sup>. Ceea ce trebuie însă remarcat este că – spre deosebire de situația din celelalte țări – succesul teatrului francez al acestei epoci n-a fost hotărât de capriciile, nivelul și preferințele, de plăcerile și gustul marelui public mediocru, incult, simplu, needucat, ci mai degrabă de gustul și de preferințele unui public instruit, ales, cultivat, chiar rafinat – pentru care ceea ce preleva era calitatea.

Scenografia era foarte simplă: „un compromis între multiplicitatea aparatului scenic medieval și sobrietatea noii scenografii clasice inventate atunci în Italia” (*Idem*).

Odată cu sala, *Confreria Patimilor* le închiriasă actorilor și întregul utilaj scenic; așa încât, deocamdată, teatrul francez din epoca Renașterii (prelungindu-se organic și aproape imperceptibil în sec. XVII) folosește încă „mansioanele” misterilor medievale, – deci *scena multiplă*, decorul *simultan*. Cu toată influența scenografiei italiene, aici timp îndelungat a dominat decorul simplu pictat. La început, scena din Palatul Bourgogne era ornată doar cu câteva stoffe care alcătuiau fundul scenei și culisele; când stoffele laterale vor fi înlocuite cu panouri rigide, fixe și pictate, aceasta va însemna un început de scenă modernă<sup>2</sup>. Este preferată scena simultană, – cu decoruri construite pe șasiuri; este prezentat chiar și interiorul unei camere: ca și cum cel de al „patrulea perete” ar fi eliminat. Deci, un sistem mixt; amprenta lăsată de teatrul medieval pe scena franceză va influența până în sec. XVII, inclusiv. Scena rămâne echipată doar cu câteva accesorii strict indispensabile<sup>3</sup>. „Cu toate primele aporturi

1. „Parterul e frecventat de un public modest: studenți, pierde-vară, mici burghezi, servitori, curtezane, hamali, lachei, aventurieri, care vin acolo mult înaintea începerii spectacolului, pentru a juca zaruri, a bea, a discuta, a se certa; ei murdăresc podeaua în așa hal încât teatrul a fost poreclit *cloaca*” (S. d'Amico).

2. În 1596, la Nantes se reprezintă o pastorală, pentru mizanscena căreia se folosesc 4 periacte, – prisme pentagonale care se roteau simultan pe axe verticale și ale căror suprafețe pictate și unite (prin rotația periactelor) constituiau un decor scenic unic.

3. Într-un inventar al obiectelor necesare punerii în scenă a unor tragedii ale lui Corneille și Racine se găsesc aceste scurte, foarte laconice indicații: pentru *Cidul* – „Teatrul este o cameră cu 4 uși și un fotoliu pentru rege”; pentru *Bajazet* – „Teatrul e un salon turcesc. Două pumnale”; pentru *Iphigenie* – „Teatrul este un cort; în fund, o mare și o corabie” (desigur, pictate).



Marea actriță Champsmelé.

ale Renașterii, în sec. XVI în Franța se constată o sevă medievală destul de viguroasă încă pentru a încerca să alimenteze un teatru care, dacă datorează ceva Antichității, în schimb nu datorează nimic umaniștilor italieni” (P. Sonrel).

Dar marea calamitate a scenei, a teatrului francez al epocii (și care din nefericire va dura nu mai puțin de două secole!) era faptul că un număr de aristocrați, privilegiați, ocupau locuri direct pe scenă, în dreapta și în stânga actorilor, – ceea ce înseamnă că spațiul de joc al acestora era considerabil redus. Apoi: prezența pe scenă a acestor persoane privilegiate – care mai și interveneau, întrerupând tot timpul jocul actorilor, cu comentarii, glume, replici deplasate, – destrăma continuu iluzia scenică, absolut indispensabilă teatrului, artei teatrale.

### Mari actori francezi

În 1600, Palatul Bourgogne era teatrul cu cea mai bună trupă din Paris, condusă de Valleran Le Conte – „*Comedienii regelui*”; trupă



care, mereu înprospătată cu noi talente, va continua să impună faima teatrului. Încă din 1620, conducătorul companiei era marele **Bellerose** (1592–1670), primul interpret celebru al tragediilor lui Corneille. „La fel de bun în comedie ca și în tragedie, mai cu seamă în nuanțe și semitonuri, este primul care a impus un stil plin de demnitate și de calm, – excelent în duioșia proprie pastoralei” (Ph. van Tieghem). A căutat și a reușit cu mult succes să impună un nou mod de a recita bazat pe naturalețe (deși unii îi reproșau și o doză de ușoară afectare); dar mai ales era apreciat în roluri de gingășie și de prețiozitate. Era mult aplaudat chiar și în ingrata postură de „orator” – de actor care anunța spectacolul, rostea discursul final și saluta prezența personalităților din sală). Soția sa, Mlle Bellerose, era considerată de criticii avizați „cea mai bună comediană din Paris”.

Actorul reprezentativ al vechii școli de declamație și care l-a întrecut în popularitate pe Bellerose (dar un caracter ignobil, bârfitor și gelos) a fost **Montfleury** (1600–67). Era fiul unui alt mare actor (și tată al unui alt renumit actor, precum și al unei strălucite interprete a lui Racine). Stilul său interpretativ care entuziasma la culme publicul – un stil afectat, ridiculizat de Molière și satirizat de Cyrano de Bergerac – era însă apreciat la Curte (în timp ce ilustrul Michel Baron îl recunoștea ca maestrul lui). Cu un fizic impunător, masiv, și cu o voce deosebit de puternică, Montfleury excela în mod egal în tragedie și în comedie. (A scris și o tragedie în versuri – *Moartea lui Hasdrubal*).

A treia stea de mare strălucire a Palatului Bourgogne a fost superba **Champsmele** (Marie Desmares, 1642–98), – amanta, inspiratoarea și marea interpretă a lui Racine, care a și instruit-o cum să îi interpreteze personajele. Extraordinarele sale succese s-au datorat fizicului său grațios, ținutei de o mare distincție și mai ales vocii sale care știa, ca nimeni alta, să exprime inflexiunile pasiunii<sup>1</sup>. „Mi s-a părut cea mai minunată actriță pe care am văzut-o vreodată” – spunea Mme de Sévigné.

În 1632, a doua trupă de actori care s-a constituit la Paris a fondat al doilea mare teatru parizian: *Théâtre de Marais* (un cartier al capitalei). Conducătorul trupei – și cel care o formase – era **Montdory** (1594–1652); care a jucat mulți ani în Țările de Jos, apoi

1. La Fontaine i-a mărturisit admirația sa caldă: „Est-il quelqu'un que votre voix n'enchanterait? / S'en trouve-t-il une autre aussi touchante, / Une autre enfin, allant si droit au coeur?”



Edward Alleyn (gravură de J. Wooding).

la Paris, unde trupa sa obține protecția lui Richelieu și titlul de *Comédiens du Roi*. Strălucit interpret al lui Corneille, era unanim elogiat pentru timbrul sonor al vocii, impetuositatea jocului său scenic și demnitatea gesturilor cu care își înnobila personajele interpretate; dar la numai 43 de ani a trebuit să se retragă, din cauza unei paralizii a limbii (actorii tragici erau apreciați, pe atunci, pentru forța deosebită și sonoritatea vocii, care de-a lungul întregului spectacol era supusă la o sfortare fizică excesivă).

În contrast cu stilul pasional al lui Montdory era stilul de joc reținut, calm, echilibrat, al lui **Floridor** (1608–72). Aparținând unei vechi familii nobile – caz excepțional între actorii secolului, – a făcut studii strălucite la Paris, îmbrășișând cariera militară – pe care a abandonat-o (nu se știe de ce) pentru a se face actor, luând numele Floridor. Cu o trupă formată din prieteni a cutreierat Franța; în 1635 era la Londra, unde juca în diferite teatre. Căsătorit (cu fiica unui croitor – și ea o talentată actriță), la 35 de ani era directorul Teatrului Marais. Peste trei ani intră în trupa de la Palatul Bourgogne, unde introduce repertoriul Corneille – rezervat până atunci Teatrului Marais. (Era în relații strânse cu Corneille – care i-a și botezat pe 2 din cei 7 copii).

Înalt, svelt, frumos, distins, cultivat, respectat și pentru rectitudinea sa morală, l-a precedat pe Molière în opera acestuia de reformare a declamației tragice, pe care voia să o aducă la o perfectă naturalețe. Admirat pentru timbrul vocii sale melodioase, delicată și totuși virilă, Floridor a fost gratificat de rege cu elogi și cu diverse



privilegii; în timp ce un renumit cronicar dramatic al vremii exprima marele entuziasm al publicului declarând: „C'est le plus grand comédien du monde“ (G. Mongrédien).

Marii actori comici francezi ai epocii au fost „maestri în arta de a folosi situațiile comice tradiționale pentru a scoate din ele maximum de efect comic prin verva vorbelor și plastica trupului. Se deosebesc de actorii italieni ai *commediei dell'arte* prin aceea că nu sunt constituiți într-o trupă, ci joacă singuri, câte doi sau trei“ (Ph. van Tieghem).

Acesta a fost cazul celebrului „trio de farse“ **Gaultier-Garguille** (1573–1633) – care juca și roluri solemne de regi, în opere serioase; și care, în afara farsei se specializase și în genul „cupletelor“ licențioase (în 1632 a și publicat o asemenea culegere – din repertoriul popular, dar și originale). S-a integrat un timp în trupa lui Valleran de la Palatul Bourgogne; apoi, în cea condusă de **Gros Guillaume** (1600–34). – Acesta, fost brutar – caracter ignobil și dedat beției – își interpreta rolurile cu un antren cam grosolan, dar foarte apreciat de un anumit public; bun organizator, a devenit directorul companiei *Comédiens du Roi*. – Ultimul membru al renumitului terțet comic **Turlupin** (1587–1637), juca și în repertoriul serios (dar cu numele Belleville). Purta costum de valet Brighella, era extrem de popular ca actor de farse, avea un fizic frumos, cu prestanță, care-l făcea foarte potrivit și pentru roluri de crai provocator, cu o limbuție plină de subînțelesuri, de echivocuri cu efect umoristic exploziv.

Acest nedespărțit trio comic<sup>1</sup> locuia în aceeași casă, erau buni prieteni, veseli, cheflii, figuri de boemă decentă, invitați în saloane aristocratice și la Louvre de Ludovic al XIII-lea. – Dar acum era o altă epocă. O epocă în care teatrul Renașterii franceze (și europene, în general) intrase deja – gradual, aproape insesizabil – în perimetrul unei noi și diferite faze de evoluție istorică și culturală.

1. Apariția și afirmarea acestui trio fusese precedată (și, într-un fel, pregătită) de **Tabarin** (c. 1583– 1626), figură intrată în legendă într-o asemenea măsură încât și datele sale biografice sunt extrem de puține rămase, și acestea controversate. Extraordinar de popular datorită irezistibilei sale verve comice, jucând în public dar fără să fi urcat vreodată pe o scenă adevărată de teatru, – încă în timpul vieții sale au apărut culegeri cuprinzând scene, monoloage, glume, anecdote, care îi alcătuiau repertoriul – „și pe care probabil că și le-a redactat el singur: căci baza talentului său era invenția verbală“ (*Idem*).

## MUZICA

Muzica în epoca Renașterii • Curente, forme și genuri naționale. Flandra. „Musica reservata“ • Franța. „Chanson“-ul • Italia. „Madrigalul“ • Germania. „Lied“-ul • Spania. „Villancico“ • Anglia. „Carols“ • Muzica instrumentală • Muzica în perioada Reformei și Contrareformei • Marile școli europene • Italiană (venețiană, romană) • Franco-flamandă • Spaniolă • Engleză • Germană • Apogeul madrigalului italian • Alte forme și manifestări muzicale



## MUZICA

### Muzica în epoca Renașterii

După muzica Evului Mediu, cu al său cult al fugii și al combinațiilor canonului, trebuia găsit secretul de a emoționa, de a vorbi limbajul inimii și al imaginației, care să *seducă*, să exprime sentimentele umane. – „Or, aceasta a fost opera Renașterii – în perioada sa de maturitate: de a fi dat o mai mare satisfacție irezistibilei nevoi de a cânta și altceva decât *Lauda* lui Dumnezeu și de a înlătura barierele contrapunctului pur, căutând să se apropie cât mai mult de natură. Fără să abandoneze compoziția religioasă, care își păstrează întreaga sa importanță tradițională grație prestigiului unic al papalității, muzica reia, continuă, lărgeste cu resurse mult mai bogate, opera trubadurilor, a truverilor și a „chansonniers“-ilor. Ea se umanizează, devine realistă“ (J. Combarieu).

Se operează acum o revalorizare a profanului, atribuindu-i-se drept deplin de cetate în sânul celei mai alese spiritualități (ceea ce, înainte, era rezervat sacralului); în Renaștere, sacralul și profanul sunt într-un permanent contact. În arta medievală, pictorii și sculptorii sunt artiști realiști; în schimb, artiștii Renașterii cultivă stilul, frumosul. În muzică, lucrurile se petrec invers; în Evul Mediu, muzica urmează calea unei doctrine abstracte, – în timp ce în Renaștere muzica se apropie de natură și de viață. Demnitatea stilistică a polifoniei este aplicată acum pentru prima dată unor texte profane. Contrapunctul, pe de altă parte, încetează de a mai fi un scop în sine, un exercițiu de virtuozitate, – pentru a deveni în schimb un mijloc de a atinge sensibilitatea și de a plăcea imaginației<sup>1</sup>. „Augusta măreție, sensul perfecțiunii atinse acum, care emană din muzica secolului al XVI-lea, se datorează fericitului echilibru obținut între scriitura polifonică în stil contrapunctic și noul sens al armoniei. Aceasta din

1. De asemenea, „Renașterea marchează și debutul unei aspirații la disonanță, – revendicată ca un drept la progresul muzicii contra conservatismului școlilor“ (R. de Candé).



urmă, armonia, constituie noua intuiție a secolului, și este în muzică echivalentul conceptelor care în artă, în filosofie, în religie și în știință, a determinat marea revoluție în gândirea Renașterii“ (M. Mila). – În aceeași ordine de idei se înscrie și înflorirea primei literaturi pentru instrumente (lăută, orgă, în primul rând), – care pornește de asemenea dintr-o viziune hedonistă și naturalistă, de pasiune pentru natură.

Aproape totdeauna muzica este în întârziere față de evoluția socială – și chiar a artelor plastice; în epoca Renașterii, de asemenea, muzica vine – cronologic – după primul mare moment al artelor plastice, afirmarea deplină a noii muzici se plasează în sec. XVI (ba chiar în a doua jumătate a secolului)<sup>1</sup>. – Un eveniment de capitală importanță pentru marea răspândire și popularitate a muzicii Renașterii l-a însemnat invenția și difuzarea europeană a tipografiei muzicale. Încercările sporadice în această direcție datează încă din ultimele decenii ale sec. XV, – și au cunoscut trei faze, trei etape sub raport tehnic: 1) – Se tipăreau portativele pe care se scriau, de mână, notele (primul moment – 1475); 2) se tipăreau cu caractere mobile și notele cantilenei (1481); 3) se grava întreaga pagină muzicală pe o placă metalică sau de lemn (1487). – Prima tipografie muzicală cu caractere mobile este cea a lui Ottaviano Petrucci (1466–1539), care tipărește, în 1501, prima lucrare: *Harmonices Musices Odhecaton A*, – o antologie de 96 de *Chansons* polifonice.

### Curente naționale. Școala flamandă.

Începând din sec. XVI, supremația hegemonică (aproape absolută timp de un secol asupra lumii muzicale în marele stil *a cappella*) a școlii muzicale franco-flamande cedează în favoarea unor curente noi, formate și stimulate de compozitori flamanzi, e adevărat, dar în cadrul geografic și cultural al unor culturi naționale distincte – în Franța, Italia, Spania, Anglia, Germania.

În paralel, noua generație flamandă se recunoaște în poetica definită prin locuțiunea *musica reservata*. Această locuțiune se referă la filonul cel mai ezoteric și rafinat al muzicii polifonice

1. Este adevărat că Dufay e contemporan cu Fra Angelico, Ockeghem cu Memling, Josquin cu Boticelli, iar Orlando di Lasso – cu Brueghel și Veronese; dar prima culegere de mise dedicate de Palestrina papei Iuliu al II-lea datează din 1554; prima culegere de madrigale ale lui Orlando di Lasso – din anul următor; iar primele „simfonii“ (cele ale lui G. Gabrielli), primele opere muzical-teatrale italiene, sau primele mari compoziții simfonice ale renaștătorilor francezi, datează de la sfârșitul secolului al XVI-lea.



Cântăreți la flaut și tympanon (tapiserie franceză, c. 1500).

rinascimentale, – caracterizat de un stil nou, bazat pe: o mai mare considerație a textului literar pe care muzicianul compune; pe o cât mai sensibilă coerență între sunet și cuvânt, pentru a se realiza o cât mai sugestivă comunicare a conținutului emoțional al textului; pe experimentalism, pe căutări empirice a „noului“, armonie și compozițional; pe observarea atentă a contrapunctului; pe folosirea ornamentației și a variației melodice; pe subtile cuceriri tehnice și o execuție de virtuozitate; în fine, pe ambiția de a se adresa unui public select de cunoscători, educați, specializați, chiar unor inițiați<sup>1</sup>.

*Musica reservata* era deci intim conexată cu conceptul stilistic de „manierism muzical“, – ceea ce se poate recunoaște în marile succese ale *Cameratei florentine*<sup>2</sup>, ale motetului și madrigalului.

Dintre numeroșii reprezentanți ai acestui curent se remarcă în

1. Cf. *Enciclopedia della musica*, ed. Garzanti, Milano, 1974.
2. Grupul din Florența de literați și muzicieni admiratori ai muzicii antice grecești și care – considerând polifonia un gen depășit și contrapunând polifoniei monodia – pledau pentru canto pe o voce solo (în opoziție deci cu polifonicul). De activitatea *Cameratei florentine* este legată și nașterea melodramei muzicale (opera italiană), – ideal artistic teoretizat de Vincenzo Galilei (c. 1520–91), tatăl marelui Galileo.



mod deosebit **Nicolas Gombert** (c. 1500–56) și **Adrian Willaert** (c. 1490–1562).

Primul, compozitor și cantor în serviciul capelei private a curții lui Carol V, a fost un ingenios contrapunctist (accentuând poliritmia și disonanțele sugestive), – ultimul reprezentant al acestei tradiții medievale flamande și a cărei muzică a exercitat o considerabilă influență. Gombert este autorul a 10 mise, 8 magnificat, 160 de motete (pentru 4 sau 5 voci) și 60 de *chansons*.

Willaert a trăit mai bine de 45 de ani în Italia, la Veneția, mai mult ca „maestro di cappella“ la San Marco (unde l-a avut elev și pe A. Gabrielli). Autor a 33 de motete, 25 de madrigale și 9 mise (pentru 5 voci), el a practicat cu strălucire corurile „spezzati“, compozițiile fiind, cu alte cuvinte, divizate pentru două coruri care dialoghează (obicei instaurat de Willaert), accentuând rezonanța muzicală a textului și cromatismul, asimilat după modelul maestrului său Janequin. – Madrigalele lui Willaert sunt de o eleganță puțin rece<sup>1</sup>, – în timp ce în mise și motete el folosește tradiționala tehnică flamandă. – „Spirit deschis și curios de noutăți, el n-a rămas străin nici de marea vogă pe care practica instrumentală a căpătat-o în acest timp în Italia, – și a transcris pentru instrumentul predilect al secolului al XVI-lea, lăuta, mai multe canzone și madrigale“ (M. Mila).

### Școala franceză. „Chanson“-ul

În Franța Renașterii predomină genul „chanson“ profan, gen tipic francez, – cânt monodic (cu acompaniament instrumental) care în a doua jumătate a sec. XVI manifestă o preferință particulară pentru stilul descriptiv și o rafinată eleganță. În cel mai strâns raport pe care îl stabilește între muzică și text (grație influenței poeziei lui Ronsard și Cl. Marot), acest gen abordează de obicei subiecte erotice, dar și glumețe sau realiste. – Stilul genului „chanson parisien“ (s-au păstrat sute de asemenea compoziții) vădește o radicală simplificare în comparație cu „canzona“, lirică și sofisticată, a nordicilor flamanzi, și o linie de cânt clară, precisă, într-o formă aproape totdeauna strofică și având ca bază ritmul silabic.

În Franța acestei perioade renaștentiste, „profanul și sacrul par să fi avut aceeași importanță artistică și aceeași atracție pentru

1. Dar fără să disprețuiască nici formele muzicale mai accesibile și stilul popular, în culegerile *Canzoni villanesche alla napolitana*, sau în *Quinto libro di chansons* și în *Terzo libro delle canzoni francezi*.



Pagină de chanson normand (ms. din Bayeux, sec. XVI).

aproape toți compozitorii timpului: Boccaccio, Petrarca și Ronsard fac concurență *Bibliei*... – În privința subiectelor, genurile *chanson* francez și madrigal n-au limite: merg de la fantezia liberă, „galică“ sau „rabelaisiană“, până la galanterie, la sentimentalitate, la expresia delicată a sentimentelor cele mai sincere și a ideilor cele mai serioase: genul este un fel de „*encyclopedie profană*“ (J. Combarieu). – Toate aceste aspecte sunt ilustrate în primul rând de personalitatea lui **Clément Janequin** (c. 1485–1558).

Compozițiile lui – de o imensă popularitate în epocă (dar și mai târziu) – se caracterizează printr-o deosebită vivacitate narativă, realizând efecte imitative surprinzătoare potrivit respectivelor teme și subiecte, – ca în binecunoscutele și foarte agreabilele compoziții intitulate *Vânătoarea de cerbi*, *Bătălia de la Marignano*<sup>1</sup>, *Cântecul păsărilor*, *Țipetele Parisului*, ș. a. – Autor a peste 250 de *chansons* (în majoritatea pentru 4 voci), de o deosebită bogăție de efecte descriptive și imitative, de virtuoizisme, de colorit, de contraste

1. Este un fel de cantată descriptivă pentru 4 voci, – care imită tobele, trompetele, pocniturile de puști, strigătele de luptă: o noutate care surprindea, delecta și captiva auditoriul. Compoziția aceasta – cea mai celebră a lui Janequin – a fost foarte des transcrisă pentru lăută. (În schimb, producția sacră a lui Janequin este de importanță redusă: 2 mise, 80 de psalmi, etc.).



ritmice necunoscute până la el, compoziții spirituale, de un umor care le fac foarte atractive și accesibile unui public mai larg: aproape toți muzicienii francezi ai epocii au plătit tribut modei acestui gen.

### Școala italiană. Madrigalul

Aceeași mare vogă și răspândire internațională (dacă nu chiar mai mare) pe care a cunoscut-o genul *chanson* francez a avut-o și madrigalul italian.

La origine, madrigalul este un gen literar cu caracter popular, de origine pur italiană (o formă necunoscută în alte literaturi, înainte de sec. XVI), – primul autor de madrigale fiind Petrarca. Pe această formă poetică, în Italia a fost compusă muzică începând din sec. XIV și atingând apogeul, ca gen muzical, în sec. XVI.

Pe un subiect profan (pastoral sau sentimental), compus numai pentru voci, în contrapunct (dar admitând apoi și acompaniamentul instrumental) și „tratat fiind de marii compozitori sub influența neo-petrarchismului, madrigalul muzical devine, progresiv, mai cult, mai complex, mai expresiv; reprezintă forma directă a polifoniei profane, iar evoluția sa este paralelă cu cea a motetului“ (Enc. Motta). Este unul din primele exemple de muzică profană, care se executa în reuniuni vesele de tineri cultivați, instruiți, în palatele senioriale sau în aer liber, de obicei pe două voci (probabil că era executat și pe o singură voce, cu acompaniament de unu sau două instrumente). Forma metrică a madrigalului este liberă, a-strofică. „Nivelul literar este înalt și sofisticat, tematica oscilează între reflexia lirică asupra unor cazuri subiective și obiective, în mod prevalent de dragoste, – și idila descriptivă sau narativă“ (Cl. Gallico).

Madrigalul este „cel mai caracteristic dintre genurile pretențioase, foarte gustat timp de trei secole de cercurile aristocratice și umaniste. Subiectele literare și textele poetice erau variate. „Sfera de imagini se extindea de la tematica de dragoste până la satira politică. De regulă subiectul era expus într-un stil poetic prețios, dar prin care, la cei mai buni artiști, răzbăteau sentimente umane vii, interesul față de om“, față de natură și față de viață (R. I. Gruber). În textele alese de compozitor, sentimentele erau rafinate, iar cadrul de natură convențional (convențional era și limbajul, și comportamentul, și – în genere – retorismul formei literare). Nu e mai puțin adevărat însă că uneori aceste texte evidențiau o potențare a resur-

selor expresive; iar stilul putea deveni pregnant, aducând pasiune și forță în marcarea evenimentelor dramatice ale vieții.

În structura madrigalului concepția este foarte liberă: nu există o temă dată sau o formă prestabilită, ori fixată de reguli precise; dar întotdeauna se notează o perfectă aderență între text și muzică. Marii maeștri ai genului – Marenzio, Gesualdo, Monteverdi, – „duc madrigalul către o subiectivitate coloristică și către elementul dramatic, cu intenții de reprezentare scenică; în timp ce, spre sfârșitul sec. XVI, noul stil face să fie admis în madrigal, pe lângă canoanele monodiei, și acompaniamentul instrumental“ (Motta).

Genul madrigal a cunoscut o deosebită înflorire mai ales în Germania și Anglia. „Din punct de vedere strict muzical, madrigalul permite să fie studiate toate noutățile apărute în secolul al XVI-lea: disoluția progresivă a vechilor moduri diatonice, folosirea liberă a disonanțelor, îndrăzelile cromatismului“. În fine, – madrigalul „a accentuat – prin influența sa – transformarea muzicii bisericești; în timp ce unul din rezultatele sale finale va fi și creația corului de operă“ (J. Combarieu).

### Școala germană. „Lied“-ul

În Germania, muzica națională, în general (iar nu numai muzica Renașterii), este reprezentată de genul *Lied* („cântec“), – fie de cel de curte (*Hofweise*), fie de cel popular (*Volkweise*).

În a doua jumătate a secolului al XV-lea sunt compilate (de mână) antologii de lieduri monofonice sau polifonice și fără text. *Volkslied*-ul își face apariția către 1450, în culegerea *Lochamer Liederbuch*, compoziții polifonice pe 3 sau 4 voci, pe melodii populare. Avându-și originea în compozițiile *Minnesänger*-ilor, și acum, în epoca Renașterii (dar și mai târziu), se va afirma în mod clar caracteristica, trăsătura tipică a genului: importanța acordată calității textului.

Reprezentantul ilustru al genului, în această perioadă, este **Hans Sachs** (1494–1576), care a compus peste șase mii de lieduri!

„Maestru cântăreț“, cizmarul din Nürnberg aparținea puternicei corporații a *Meistersinger*ilor din acel oraș. Avea o cultură multilaterală, citind (în traducere) operele clasicilor latini, italieni, francezi, etc., de la Ovidiu la Boccaccio, din care (mai ales din *Decameron*) și-a luat multe subiecte pentru cântecele și operele sale teatrale (precum și din farsele populare). Evenimentul central al vieții lui a fost Reforma, care i-a inspirat entuziaste satire și meditații. A



compus numeroase cântece de dragoste, de muncă, de petrecere, ș. a., pe care le cânta personal, puse pe muzica altor compozitori (dar multe, pe muzica compusă de el).

A scris și 61 de tragedii (cu subiecte din diverse surse), piese cu subiecte religioase (*Sacre rappresentazioni*) inspirate de Reformă. Richard Wagner l-a imortalizat în opera sa *Maeștri cântăreți*.

### Școala spaniolă. „Villancico“

În Spania Renașterii se afirmă influența a două culturi – franco-flamandă și italiană. Dar în acest cadru înfloresc și două genuri naționale: *villancico* și *romance*<sup>1</sup>.

*Villancico* este o compoziție poetico-muzicală de origine medievală, având o foarte largă difuziune și la curțile senioriale spaniole ale epocii, dar păstrându-și matricea populară și devenind monodică (există *villancicos* cu caracter religios, dar și profan), cu o structură constituită din diverse strofe (*coplas*) intercalate de un refren (*estribillo*)<sup>2</sup>.

Celălalt gen național spaniol mult cultivat în Renaștere este *romance* – poem narativ în strofe de 4 versuri; muzica deci constă în 4 segmente cantabile și repetându-se (ceea ce stimulează și oferă executantului posibilitatea unor variațiuni).

Între numeroșii autori de *villancicos* și de *romances* se evidențiază în mod cu totul deosebit poetul, dramaturgul (considerat fondatorul teatrului spaniol) și compozitorul **Juan del Encina** (1468–1529), a cărui creație în muzică se remarcă în primul rând printr-o încântătoare melodicitate. Pentru serbările de la curtea Ducelui de Alba, Encina a compus lucrări sacre și profane, mai ales *villancicos*; compoziții simple sub raportul polifoniei, dar cu mult brio propriu cântecelor populare castiliene.

### Școala engleză. J. Dunstable. „Carols“

Tradițiile muzicale ale Angliei Renașterii datează din vechile timpuri când exista aici și o polifonie relativ dezvoltată. Încă de la

1. Repertoriul acestora ne-a fost transmis în voluminoase culegeri manuscrise, – dintre care de o excepțională importanță, muzicală și literară, sunt: *Cancionero Musical de Palacio* și *Cancionero Musical y Poetico*.

2. *Villancico* este un gen înrudit cu formele populare italiene *frottola* nordică și *villanella* napolitană, – ambele forme de muzică polifonică, cultivate și de renumiți autori de muzică profană cultă. – Juan Vázquez (c. 1500 – c. 1560), compozitor a cărui operă este exclusiv polifonică, a compus 2 volume de *villancicos*, cu tematică populară.

sfârșitul primului mileniu existau în catedralele engleze orgi monumentale<sup>1</sup>. S-au păstrat multe notații muzicale de melodii vechi chiar de la începutul secolului al XV-lea, – printre care și numeroase cântece de Crăciun (*carols*), de obicei pentru 2 voci. Gen de mare popularitate în rândurile populației engleze, scoțiene, irlandeze și velșe, acest gen de cântec religios cu caracter popular este înrudit cu *Lauda spirituală* italiană. Foarte răspândit între 1350–1530, genul acesta decade în secolele următoare (reintrând însă în mare vogă odată cu sec. XX)<sup>2</sup>. Din secolele XIII–XIV datează culegeri cuprinzând sute de piese polifonice pe 2 și 3 voci<sup>3</sup>.

Într-o culegere de lucrări polifonice din primii ani ai sec. XV figurează – printre cei 15 compozitori – și numele celui mai mare polifonist englez al secolului: **John Dunstable** (c. 1380–1453).

Renumit umanist, matematician, astronom și compozitor, Dunstable a intrat în serviciul ducelui de Bedford, regent în Franța, pe care l-a însoțit în această țară, având și ocazia de a călători mult și în Italia, bucurându-se de o oarecare faimă pe Continent, – fapt care explică și paralelisme cu arta italiană și franceză din lucrările sale. – În afară de trei canzone polifonice (între care cea mai cunoscută este *O rosa bella*), tot ce ne-a rămas de la Dunstable este o muzică liturgică pe texte latine: 31 de motete și o misă. – „Dunstable contopește în limbajul său muzical complexul contrapunct vocal și ritmic al *Ars Nova* franceză cu gustul consonanțelor armonice propriu polifoniei engleze. Prin aceasta el este considerat unul din maeștri reprezentativi ai Renașterii“ (Enc. Garzanti). Caracterizată printr-o melodică strălucitoare și plină de prospețime, – „Principalul merit al lui Dunstable este bogăția melodică a vocilor și aplicarea principiului dezvoltării în variațiuni a materialului“ (Gruber).<sup>4</sup>

1. În anul 980 a fost construită pentru catedrala din Winchester o orgă cu 400 de tuburi.

2. Un produs remarcabil al polifoniei populare engleze este *canonul de vară*, o imagine a naturii de primăvară cu caracter lirico-pastoral.

3. Iar din secolele XV și XVI s-au păstrat până azi fragmente de muzică folosită în teatrul popular englez. Cântecele și dansurile populare (pavana, galiarda, ș. a.) sunt adeseori menționate de Shakespeare în piesele sale.

4. Să-l mai menționăm pe compozitorul și organistul **Robert Fayrfax** (1464–1521) cantor al Capelei Regale din Londra și „Doctor în muzică de la Oxford și Cambridge“, – considerat autorul englez cel mai interesant de la sfârșitul secolului al XV-lea, – foarte apreciat pentru operele sale polifonice de diferite genuri: mise (de o mare virtuozitate contrapunctistică), motete și câteva canzone profane.



## Muzica instrumentală

Unul din titlurile de glorie ale secolului al XVI-lea este crearea primelor genuri serioase și artistice de muzică instrumentală. În acest sens se disting trei grupe de compoziții:

- simplele transcripții de dansuri și cântece;
- compozițiile în care instrumentele sunt folosite ca preludiu, acompaniament, interludiu, sau concluzie a unor opere vocale;
- compozițiile care, în partea a doua a sec. XVI apar ca cele mai importante: *simfoniile*<sup>1</sup>.

Primele compoziții specifice instrumentale își fac apariția încă din sec. XIV – și chiar înainte. Totuși, majoritatea instrumentelor în favoarea publicului în epoca Renașterii nu își câștigaseră, nu își definiseră încă în Evul Mediu cu suficientă claritate caracterele lor proprii, esențiale.

În secolele XIII și XIV instrumentele muzicale erau destinate în principal acompanierii cântului și dansului. Adevărata emancipare a muzicii instrumentale datează de pe la mijlocul secolului al XV-lea. Dar nici acum și nici în secolul următor – chiar dacă apar ansambluri în care numărul executanților se ridică la 60, la 80, chiar la 120, – totuși, „emanciparea muzicii instrumentale n-a dus la crearea de orchestre în sensul cum înțelegem noi azi: o formație instrumentală fixă, realizând un echilibru sonor determinat” (R. de Candé). – Primii compozitori care au presimțit ce ar putea fi arta instrumentației moderne au fost cei doi Gabrielli și Monteverdi.

Primul grup de instrumente este al celor cu coarde, – cel mai popular instrument la această dată fiind lăuta (cu 6 coarde, la interval de cvartă), asemănătoare mandolinei de azi. Până la apariția violinei (în sec. XVII), lăuta a cunoscut aceeași mare vogă ca cea pe care o are azi pianul. Dar resursele sonore ale lăutei sunt foarte

1. La greci, termenul desemna *consonanța* („Symphonia”, în opoziție cu „diaphonia”). Acest sens s-a menținut și la teoreticienii medievali; numai în sec. XVI acest cuvânt indică anumite compoziții pentru instrumente (dar fără a se preciza forma sau destinația). În 1589, Marenzio numește „simfonie” bucata introductivă a unui intermediu (nu totdeauna o formă care se distinge de sonată). Către 1650, îndeosebi cu A. Scarlatti, această formă capătă o schemă tripartită (Allegro-Adagio-Allegro), – pentru ca în sec. XVIII abia, simfonia să apară ca o compoziție autonomă de concert.



Cântăreți la violă și lăută (gravură de H. Aldegrever, 1538).

limitate<sup>1</sup>, iar notația întrebuințată era un sistem de cifre sau litere<sup>2</sup>. – Cele mai strălucite piese pentru lăută pe care le cunoaștem sunt opera muzicienilor spanioli; arabii sunt cei care au introdus acest instrument în Spania, – de unde apoi s-a răspândit în Occident.

Alte instrumente cu coarde, devenite din ce în ce mai importante, sunt violina și viola („da braccio” și „da gamba”), asemănătoare violinei, dar cu un timbru mai catifelat. – În Franța, ambele au fost în mare favoare la Curte încă din sec. XVI; dar numai din sec. XVII începe să se scrie în mod special muzică pentru ele.

Un succes și un viitor aproape tot atât de strălucit ca lăuta a avut clavicembalo (menționat încă din 1461) – în Anglia (cunoscut sub numele de *harpsichord*) și Franța (*clavecin*)<sup>3</sup>.

În țările germanice, mai mult ca oriunde, instrumentul-rege este orga. În biserici, organiștii dădeau tonul cântăreților și oficiantului

1. J. S. Bach a scris, totuși, o fugă pentru lăută.
2. Autorul primelor compoziții originale pentru lăută este Giovanni Dalza (sec. XV), publicate de Petrucci în 1568. Sunt pavane și frottole, într-o foarte simplă formă de balade.
3. În 1598 și 1602 apar două culegeri de *Toccatas* pentru clavier, de Claudio Merulo (un celebru organist virtuoz).



(sau, cântau în locul corului anumite părți din misă). Dar organistii erau chemați și la unele adunări ale corporațiilor, sau la marile sărbători<sup>1</sup>.

Dintre instrumentele de suflat cele mai importante erau: trombonul (instrument de alamă aproape la fel cu trombonul de azi), în mare vogă mai ales în Anglia<sup>2</sup>; *cornetto* (instrument azi dispărut), de formă ușor curbată, de lemn acoperit cu piele, cu 6 găuri, cu muștiuc metalic și cu un sunet foarte dulce (Bach l-a folosit în unele cantate); și flautul (*a becco* = drept, *Blockflöte* sau *flauto dolce*, – intrat din sec. XVII în orchestră – cu Lully) – și flautul *traversier*.

Cu tot materialul destul de abundent și variat de instrumente de care dispunea, „totuși secolul al XVI-lea n-a avut ideea *orchestrei* în sensul unei sinteze sistematice și *fixe* a principalelor timbre și registre“ (J. Combarieu). – O asemenea idee va continua să rămână încă indecisă chiar și de-a lungul întregului secol al XVII-lea<sup>3</sup>.

### Muzica în perioada Reformei (și a Contrareformei)

În perioada Reformei muzica religioasă este, în continuare, la fel de importantă ca în perioada precedentă, dar este mai puțin reprezentativă pentru spiritul Renașterii, atât în Biserica catolică precum și în cea protestantă. Fără să creeze nimic nou în muzică, Reforma va acorda însă muzicii un loc și o funcție de o importanță capitală, datorită esențialmente lui M. Luther.

**Martin Luther** (1483–1546) era, în materie de muzică, un bun cunoscător. Cânta excelent la lăută și la flaut; era un mare admirator al muzicii lui Josquin des Prés; a înlocuit – în vechile cânturi liturgice cântate în biserica reformată – melodiile tradiționale cu alte melodii, luate adeseori din tradiția populară profană, germană; a scris el însuși poezii și imnuri religioase, pentru care a compus

1. În Italia, a compus pentru orgă Adrian Willaert, la Venetia; iar în Spania, marele Antonio de Cabezón (1510–66) a lăsat o operă considerabilă compusă pentru acest instrument.

2. Tromboniștii englezi se bucurau de o mare faimă, fiind foarte des chemați la marile curți princiare de pe Continent.

3. Principalii reprezentanți ai compoziției instrumentale ajunsă la un anumit punct de maturitate sunt A. și Gior Gabrielli, Willaert și Claudio Merulo. (Contribuția mai importantă a lui Cl. Monteverdi (1567–1643) aparține secolului următor).



Cântăreață la lăută (gravură franceză, c. 1570).

melodii originale (în număr de 20), – pe care le-a publicat, în colaborare<sup>1</sup>, și care în curând vor deveni foarte de populare.

Pornind de la principiul că muzica poate exercita o mare influență asupra spiritului credincioșilor și că aceștia trebuie să participe activ la funcțiile divine, la slujba religioasă, Luther a promovat compilarea unui vast repertoriu de cântece religioase în limba germană și de o construcție polifonică foarte simplă, – așa numitul *coral*, – lăsând în planul al doilea, chiar neglijându-le, formele muzicii solemne contrapunctice pe texte în latină.

La început, colaboratorii săi s-au limitat să traducă în germană textul cântecelor religioase în limba latină. După care însă, dându-și seama că aceste compoziții în latină nu sunt suficiente, Luther a căutat o altă soluție, afirmând: „Textul și muzica, accentuarea, melodia și desfășurarea generală a cântecului trebuie să provină din limba și din vocea autentic natală. Altminteri, totul este o imitație, la fel cum fac maimuțele“.

„În Misa germană, creată de Luther, o mare importanță au

1. Prietenul și colaboratorul său Johann Walther (1496–1570) este autorul celei mai vechi culegeri de cântece religioase protestante (*Geystlich Gesang Buchleyn*, 1524). Și Georg Rhaw a publicat o culegere de cântece protestante, – urmat de numeroși alții, în secolul următor.



imnurile (*coralele*), adaptări libere ale unor texte din *Vechiul și Noul Testament*; adeseori muzica era compusă *ex novo*, dar putea fi și modelată pe baza unor melodii populare sacre sau profane, sau să se bazeze pe cel mai vechi repertoriu gregorian“ (Enc. Garzanti). – „*Coralul* protestant se opunea muzicii religioase a catolicismului, neinteligibile pentru masele largi populare din cauza textului latin și a facturii muzicale complexe“, – utilizând pe scară largă melodiile slave ale huseiilor, precum și cântece populare franceze și italiene; „adeseori la textul religios erau adaptate melodii cu caracter dansant sau de dragoste“ (R. I. Gruber)<sup>1</sup>.

Datorită tradiției tipic germane a cântului polifonic, „coralele“ lui Luther au fost curând armonizate pe 4 voci și cântate în forma de imnuri, de către toți credincioșii, în timpul slujbei religioase, păstrându-i însă în mod riguros melodiei rolul predominant. – *Coralul* a rămas, până azi, pilastrul muzical cel mai important al cultului luteran<sup>2</sup>.

„Asemenea lui Luther, Calvin admitea – pentru edificarea și uzul privat al credincioșilor – psalmii armonizați contrapunctic, pe 4 voci, – dar în biserică, în timpul serviciului divin, nu permitea decât cântul colectiv la unison. Acorda cea mai mare importanță muzicii, dar se temea (în mod exagerat) de posibilele sale efecte corupătoare... El cerea muzicii mai ales simplitate și modestie“ (M. Mila)<sup>3</sup>.

În Elveția, J. Calvin (1509–64) a fost un reformator mult mai intransigent și mai represiv în privința muzicii. În biserică se cântau totuși melodii, dar pe texte exclusiv biblice (cu câteva excepții).

1. „Conținutul ideologico-emoțional al coralului protestant este variat. Găsim aici și expresia unor stări lirice, când îndurerate, când vesele, – și motive religioase caracteristice pentru protestantism: căința, supunerea față de providență... trăiri tipice ale poporului german din acea vreme“ (*Idem*).
2. „Muzicienii protestanți au găsit și ei în *coral* un stimulent decisiv pentru creația unor forme instrumentale proprii, autonome față de tradiția religiei catolice. Cu J. Pachelbel, S. Scheidt, J. Sweelinck, ș. a., coralul a devenit baza unor compoziții pentru orgă care parafrizau, variau, contrapunctau, improvizau pe elemente tematice luate din corale. O asemenea practică va atinge culmea cu Bach, care a transfigurat, instrumental, materialul melodic într-o serie de compoziții pentru orgă“ (*Idem*).
3. „Cel mai tipic muzician al calvinismului a fost Claude Goudimel (1505–72), asasinat în mod barbar în noaptea S. Bartolomeu. Sărac ca fantezie și ca emoție poetică, el a tratat melodiile date ale psalmilor cu un abil și diligent contrapunct silabic, corespondent în substanță unei armonizări elementare pe 4 voci“ (*Idem*).



Tablatură germană pentru lăută (1523).

Aceeași rigoare s-a manifestat din partea celui alt reformator elvețian, Ulrich Zwingli, care a ordonat distrugerea orgilor. În urma acestui fapt Calvin și-a temperat propria-i severitate. A cooperat la redactarea unei antologii religioase (*Aulcuns pseumes et cantiqués mys en chant*, 1539) care conține intonații monodice pe textele lui proprii și pe texte de Clément Marot<sup>1</sup>.

(Și în Anglia, după despărțirea de Biserica catolică (în 1534), s-a format gradual un repertoriu de simple cânturi, compuse pe traduceri engleze ale psalmilor, pentru serviciul divin al comunităților reformate anglicane).

\*

În ultimii doi ani ai Conciliului din Trento (1545–63), convocat în scopul combaterii Reformei, a fost abordată și problema muzicii bisericești. „Conciliul a enunțat criterii generale, între care, îndeosebi: eliminarea aspectelor și aporturilor mondene în serviciul liturgic; observarea strictă a perceptibilității, a înțelegerii cuvintelor, pe care fluxul unei polifonii prea bogat elaborate o poate întuneca;

1. „Din această fază își au originea și *Pseumes cinquantes de David*, 1547, în traducerea ritmică a lui Marot și Th. de Bèze, cu melodii adaptate de G. Franc și L. Bourgeois“ (Enc. Garzanti).



reducerea numărului de secvențe monofonice utilizabile în ritul oficial“ (Cl. Gallico).

Consecințele imediate ale acestor inițiative au fost modeste. Se notează totuși o mai marcată înclinație spirituală și meditativă în lucrările târzii ale lui Orlando di Lasso și Palestrina, un progres al motetului, sau o mai mare expansiune a „madrigalului spiritual“ și a „laudei“, – cântec religios italian în limba vulgară și cu caracter popular, cântec religios dar extra-liturgic<sup>1</sup>.

În cadrul mișcării religioase a Contrareformei se înscrie și accentuarea funcției devoționale a genului muzical spiritual al *laudei*. Această acțiune este strâns asociată cu activitatea Sf. Filippo Neri (1515–95) desfășurată în oratoriile (paraclisele) unor biserici din Roma în scopul fortificării credinței și conștiinței credincioșilor: înainte și după predică se cântau, în colectiv, cântece spirituale, în limba italiană, într-un stil simplu și încet ca intensitate a tonului. În felul acesta, spre sfârșitul sec. XVI, în genul *lauda drammatica* se introduc dialoguri luate din *Sf. Scriptură* (sau din Viețile sfinților), – o narațiune dezvoltată care se desfășoară fără ajutorul scenei sau al costumelor, dar cu soliști, cor și acompaniament instrumental. Ia naștere astfel genul unei compoziții muzicale de mare întindere (și de mare viitor), scrisă pe o temă dramatică, pentru orchestră, cor și soliști vocali: *oratoriul*<sup>2</sup>.

## Marile școli europene

### Școala italiană romană

Viața muzicală din Italia Renașterii, deosebit de intensă în biserici și la curțile senioriale în toate marile orașe (Milano, Florența, Ferrara, Mantova, Napoli, Modena, Bologna, Palermo), – fiecare cu personalități și caractere proprii, – este dominată în această perioadă de principalele două școli care polarizează două stiluri net și pregnant caracterizate: școala romană (ilustrată de

1. În sec. XV apare *lauda polifonica*, cu subiect religios dar nu liturgic, scrisă pentru 3 sau 4 voci. „A avut o maximă înflorire la Florența, în timpul lui Savonarola (deci odată cu revenirea spiritului penitențial și de feroare religioasă de tip popular“ (*Idem*).

2. „În același timp cu oratoriul în limba italiană, la Roma ia o formă literară oratoriul în limba latină, derivat dintr-o graduală transformare a motetului, narativ, expozitiv, meditativ, care cunoaște o maximă strălucire în secolul următor, cu opera lui G. Carissimi (1605–74), a cărei faimă e legată de cele 15 oratorii ale sale“ (Motta).



Cântăreață la *flauto dolce* (gravură franceză, c. 1570).

marele Palestrina) și școala venețiană, reprezentată în principal de A. și G. Gabrielli.

Ceea ce definește, în mod clar școala romană este mai întâi faptul că polifonia acesteia cuprinde aproape exclusiv compoziții sacre; în al doilea rând – că în creațiile ei se manifestă în modul cel mai convingător spiritul de ferventă religiozitate a Contrareformei. Misa și motetul sunt formele muzicale prin care producția școlii romane – exclusiv vocală – realizează efectiv ceea ce propunea Conciliul din Trento: inteligibilitatea textului și suprimarea temelor luate din cântecele profane.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525–94) și-a petrecut viața în întregime la Roma (spre deosebire de maeștrii flamanzi care tot timpul colindau Europa). Organist, maestru al corului Capelei Sixtine și al bazilicelor S. Pietro și S. Giovanni in Laterano, compozitor în mod prevalent de muzică sacră Palestrina este autorul a peste 100 de mise<sup>1</sup>, a peste 250 de motete<sup>2</sup>, plus numeroase compoziții liturgice, imnuri, psalmi, etc.; dar și a 91 de madrigale

1. În ediția din 1850–94 (Leipzig), *Opera omnia* numără 33 de volume in-folio, însumând în total 950 de compoziții.

2. „Motetul Renașterii tinde spre o graduală simplificare a contrapunctului și o mare aderență la semnificația textului; dar motetele lui Palestrina sunt în mod prevalent de tip mistico-simbolic“ (Garzanti).



profane, de dragoste, (pe lângă 41 de „madrigale spirituale“), executate *a capella* (adică fără acompaniament de orgă sau alt instrument).

Creația lui Palestrina, în general, este caracterizată de simplitate și claritate. Deși foarte mult admirat de contemporani pentru scriitura sa contrapunctică, totuși stilul său este de o naturală frumusețe a liniilor melodice, în care este evidentă influența cântului gregorian. – Melodia lui are totdeauna multă grație: Ritmul este viu și ușor. De o claritate diamantină, „muzica lui nu e decât puritate, liniște și extaz. Stilul său angelic menține – între scriitura contrapunctică și sentimentul armoniei – un echilibru perfect. El reacționează contra concepției fastuoase și teatrale a serviciilor religioase venețiene și, totodată, contra aspirațiilor cromatice ale compozitorilor de madrigale din jurul său. El readuce arta religioasă la decență, simplitate și noblețe. Sentimentul divinului conferă cântului său un sens de grandioasă imobilitate, care e totodată vibrație și contemplație, sublimitate austeră intimă și inaccesibilă“ (*Idem*).

Claritate și simplitate. „Expresia e profundă, dar senină și fără pasiune. Cu timpul, Palestrina se degajează de forma motetului, pentru a adopta un mod de construcție mai simplu, mai favorabil punerii mai pregnant în relief a cuvintelor“ (Combarieu). Chiar și în lucrările pur religioase, pe texte liturgice, el conferă acestora trăsături naturale, firești, cu adevărat realiste. „Combinațiile acordice în muzica religioasă a lui Palestrina se remarcă printr-o înlănțuire atât de liniștită, prin absența totală a schimbărilor bruște, a disonanțelor nepregătite, încât sunt deplin adecvate muzicii de cult“ (R. I. Gruber).

Palestrina nu este un revoluționar. Nu este un inovator. Refuză grandilocvența, retorismul, patosul, ispita virtuozității componistice a contrapunctului, și rareori cedează tentației cromatismului. „Palestrina este însăși interioritatea pură a sentimentului abia atins (și rareori) de senzație. Vorbește doar sufletului. Un peisaj de suflet, un peisaj cu totul interior de pietate și credință este terenul în care germinează arta sa“ (M. Mila).

Limita inevitabilă a creației lui Palestrina constă într-o uniformitate melodică-intonțională și (uneori) în ritmica amorfă a polifoniei lui, care capătă câteodată, din această cauză, un caracter oarecum abstract. „Prelucrarea melodiilor de origine populară este pe alocuri dependentă de conținutul religios al imaginilor muzical-poetice, de

năzuința de a exprima în muzică un anumit calm al beatitudinii... ceea ce duce, într-o serie de cazuri, la ruperea melodiei lui Palestrina de cântecul popular din care, totuși, se alimenta muzica lui“ (Gruber).

În concluzie, se poate spune că muzica lui Palestrina frapază „prin detașarea ei, prin impersonalitatea ei și – într-un anumit sens – prin atemporalitatea ei. Palestrina rezumă trecutul, dar nu anticipează viitorul. Încheie – într-un concept de incontaminată frumusețe – epoca polifoniei, al cărei cea mai înaltă personificare este el. – „Palestrina nu este numai un mare muzician. El este marele muzician al secolului al XVI-lea. El rezumă într-însul mii de eforturi seculare... Încheind o epocă, el inaugurează una nouă“ (Paul Dukas).

### Școala venețiană

Festivitățile publice venețiene, de mare amploare și strălucire, au contribuit la dezvoltarea continuă a artei muzicale, atât corale cât și instrumentale<sup>1</sup>. Spre deosebire însă de școala romană, în care predomina o concepție mistică de renunțare la lumea reală, în lucrările muzicale venețiene se manifesta o puternică dragoste de viață, cultul naturii și al existenței pământești, – atitudini pe care compozitorii țin să le fixeze în imagini muzical-poetice. – „Din cele două școli care predomină în polifonia secolului al XVI-lea, cea romană cultivă de preferință muzica sacră și se menține fidelă vocalității pure, potrivit prescripțiilor liturgice, într-un spirit de intimă devoțiune; în timp ce școala venețiană, elaboratoare infatigabilă a madrigalului profan, face loc, chiar și în polifonia sacră, unui gust de somptuoasă magnificență coloristică, neexcluzând din biserică nici ajutorul instrumentelor“ (M. Mila). Este o școală omogenă, bine caracterizată și care va exercita repede o durabilă și profundă influență asupra nordului Italiei și Europei Centrale.

Un rol important în înflorirea polifoniei venețiene în sec. XVI l-a avut stabilirea aici a unor maeștri flamanzi, care au știut să

1. „Sonoritatea scânteitoare, amestecul timbrelor ansamblurilor vocale și instrumentale – alcătuite din instrumente cu coarde și de suflat – se împleteau cu jocul bogat de culori și cu ornamentele florale ale acestui gen de serbări organizate pentru toți cetățenii“ (G. I. Gruber). – Muzica Renașterii venețiene va fi, astfel, în perfectă consonanță cu luminozitatea cromatică a picturii venețiene a Renașterii.



adapteze măiestria artei lor polifonice la specificul culturii muzicale venetiene<sup>1</sup>.

Inițiatorul polifoniei venetiene, **Adrian Willaert** (c. 1490–1562), a fost – timp de 35 de ani – „maestro di cappella” al bazilicei S. Marco. Excelent șef de școală (Andrea Gabrielli a fost elevul său), activ în diverse domenii ale compoziției muzicale (genul în care a excelat a fost madrigalul), producția sa n-a fost vastă: 9 mise, – în care este evidentă influența lui Josquin, – și 3 culegeri de imnuri și psalmi; iar în muzica profană, 2 culegeri de madrigale (plus cea mai semnificativă dintre culegerile lui Willaert: *Musica nova* (1559), cuprinzând 25 de madrigale, dar și 33 de motete; fără să disprețuiască genul ușor: un volum de *Canzoni villanesche alla napolitana*, și două de *Canzoni francesi*. În mise și motete el folosește tradiționala tehnică flamandă, – totodată fiind primul care (profitând de faptul că în bazilica S. Marco existau două orgi față-n față) a instaurat uzanța compoziției pentru două coruri. A transcris pentru lăută – conformându-se marelui mod în Italia a muzicii instrumentale în această perioadă – madrigale și canzone ale altor flamanzi. „Madrigalele sale, pe patru voci, exprimă o eleganță puțin cam rece” (*Idem*).

Dar cei mai iluștri reprezentanți ai școlii venetiene sunt Andrea și nepotul său Giovanni Gabrielli. În arta lor culminează fastuoasa polifonie venețiană, cu largă libertate coloristică și copioasă practică instrumentală, un pol categoric opus severului stil roman. „Fastul, bogăția, bucuria de viață a Republicii Venetiene vibrează în polifonia lor superbă și somptuoasă: bogăția coloristică și decorativă a lui Tizian și Veronese își găsește echivalentul său în această muzică” (*Idem*)<sup>2</sup>.

1. Polifonia care înfloarește în această perioadă la bazilica S. Marco tinde să se grupeze în formații diverse de coruri. „Factura policorală va favoriza și dispersarea grupurilor corale în locuri diferite din biserică, cu efecte de stereofonie, activând astfel forme de sonoritate policentrică: ceea ce indică de pe acum un gust baroc în formare” (Cl. Gallico).

2. „Muzica aceasta care a depășit acum cu mult atât aviditatea scolastică a contrapunctului flamand, cât și umila simplitate a formelor populare. O modernă libertate a fanteziei prezidează acum la invenția tematică, ce puțin datorează modului gregorian și nimic *frottolei* țărănești. Folosirea deși moderată a cromatismului aduce o bogăție nouă de clarobscururi, de nuanțări și de subtilități de expresie” (*Idem*).

**Andrea Gabrielli** (c. 1510–86), activ ca organist, timp de 25 de ani, al bazilicei S. Marco, dar și ca pedagog (la școala sa s-au format renumiți muzicieni italieni și străini). Compozitor foarte fecund și multilateral, a știut să se adapteze noii epoci și noului stil de grandoare propriu măștrilor picturii venetiene; „un stil spectacular și coloristic (prin practicarea marcată a contrastului și disonanțelor de natură nu rareori experimentale), înclinat să folosească mai multe coruri, alternative sau suprapuse” (Enc. Garzanti).

Producția instrumentală este redusă; dar în sectorul vocal, arta lui Andrea Gabrielli s-a realizat la cel mai înalt nivel. Muzica sa sacră, de o mare claritate și somptuozitate, este ilustrată de circa 110 motete (pentru 4–12 voci), de o splendidă serie de 7 *Psalmi davidici* (pentru 6 voci), de 4 mise (tot pentru 6 voci), și o grandioasă *Gloria* (pentru 16 voci). – Cât privește muzica profană – circa 250 de madrigale, pentru 3–12 voci, – aceasta nu se depărtează prea mult, din punctul de vedere al stilului – de muzica sa sacră. Jocul contrapunctistic al părților este foarte liber condus, iar disonanțele sunt folosite ca mijloace de expresie corespunzând unei aprofundate penetrații psihologice.

Andrea Gabrielli a reflectat în creația sa fastul și solemnitatea proprii muzicii venetiene a acestei perioade. „În lucrările sale scrise pentru mai multe coruri, el împarte corurile după registre, contrastează intrările vocilor înalte cu ale vocilor grave, iar uneori combină corurile, realizând astfel remarcabile efecte de culoare... În lucrările sale vocale el introduce și instrumente, iar către sfârșitul activității sale, creează și numeroare lucrări pur instrumentale, de mare succes” (R. I. Gruber).

Întru totul asemenea lui Andrea, și **Giovanni Gabrielli** (1557–1612) – succesorul său ca organist al bazilicei S. Marco, a practicat toate genurile muzicale ale timpului, polifonia sacră la fel ca madrigalul, amestecând bucuros instrumentele cu vocile și de asemenea scriind numai pentru instrumente.

„Ca volum, producția lui Giovanni este inferioară celei a lui Andrea, dar de o structură mai complexă. Giovanni Gabrielli a găsit resurse mai bogate prin contrastarea și juxtapunerea grupurilor corale și orchestrale care dialoghează între ele. În raporturile dintre ansamblurile corale și instrumentale el folosește combinațiile cele mai variate: fie că pune toate vocile să cânte simultan, fie că vocile



intrau pe rând“ (*Idem*)<sup>1</sup>. – Singura culegere – publicată în timpul vieții – de compoziții proprii (restul compozițiilor sale au apărut în culegeri colective) este *Sacrae symphoniae* (1597)<sup>2</sup> – care sunt de fapt mari motete concertante. *Canzone* și *sonate* apar postum (1615), culegerea conținând 17 *canzone*<sup>3</sup> (pentru 5–12 voci), 3 sonate (pentru 14 voci) și o sonată pentru 3 violine<sup>4</sup>.

Cel mai ilustru reprezentant al școlii venețiene – școală care a desăvârșit dar a și încheiat ciclul idealurilor renașcentiste, – Giovanni Gabrielli este compozitorul care a inaugurat epoca barocă. În același timp, este și un important inovator. „A fixat un tip de orchestră definitiv pentru acel timp. Fuziunea timbrică a vocilor și a orchestrei a fost perfecționată de el. Reluând artificii lui Willaert, el a împărțit – mai bine zis a dublat – masele corale și orchestrale și le-a opus într-un joc superb decorativ de ecouri și răspunsuri în umbrele sonore ale bazilicei San Marco“ (M. Mila). – Toate aceste elemente, și altele încă, fac din Giovanni Gabrielli – „poate primul compozitor al epocii moderne“.

### **Scoala flamandă. Orlando di Lasso**

Școala muzicală flamandă se caracterizează: „printr-un stil supranatural și eclectic; o stăpânire completă a tehnicilor compoziționale polifonice; o tehnică tinzând spre o virtuozitate manieristică; o voință de exprimare în raport cu textul pus pe muzică; un limbaj înclinat să determine *afecte*, ca reflexe sonore de stări sufletești; dramatizare; o extinsă aplicare de maniere madrigalești; prevalența – în domeniul muzicii sacre – a motetului și declinul misei“ (Cl. Gallico).

**Orlando di Lasso** (c. 1532–94) cel mai mare polifonist flamand

1. „Particularitățile stilistice ale lui Giovanni se manifestă multilateral în cele două serii de „simfonii sacre“, în care maestrul, folosind un cor de 8, 10 sau 12 voci și cel puțin 17 instrumente, a creat 77 de piese, reușind ca, prin contrastarea, alternarea și combinarea grupurilor de executanți, a mijloacelor de execuție și a facturii muzicale, să obțină momente de mare tensiune dramatică“ (*Idem*).
2. Cuvântul nu are semnificația actuală. În sec. XV era folosit pentru a indica o compoziție instrumentală; spre sfârșitul sec. XVI termenul desemna o asociere de voci și instrumente (fără o precizare a formei și destinației); în sec. XVII, cuvântul nu se distinge totdeauna de termenul *sonată*.
3. Compoziție de structură strofică, de obicei intonată vocal dar care poate fi și exclusiv instrumentală.
4. În culegerea *Sacrae symphoniae*, alături de lucrări liturgice sunt incluse și 14 *canzone* și 2 sonate, – între care cea pentru 8 voci, bine-cunoscuta *Sonata pian e forte*.



Palestrina (Anonim, sec. XVI).

al secolului, marchează totodată punctul culminant al polifoniei vocale din secolul al XVI-lea. Opera sa aparține tradițiilor muzicale ale mai multor țări europene în care a călătorit sau a trăit, temporar. Chiar de la vârsta de 12 ani a fost angajat în serviciul lui Ferdinand Gonzaga, viceregele Siciliei. A fost apoi *maestro di cappella*, la vârsta de 21 de ani, la S. Giovanni in Laterano (unde l-a întâlnit pe Palestrina), la Anvers, la München (în serviciul ducelui Bavariei), în Țările de Jos, Franța, Germania, Boemia, și din nou în Italia și Bavaria, – distins cu înalte titluri onorifice de împăratul Maximilian II și de papa Grigore XIII. Aceste călătorii și îndelungate sejururi în diverse țări – și, în primul rând, geniala sa operă – i-au creat în curând o faimă europeană.

Opera sa este, și cantitativ, enormă: 58 de mise (pentru 4–8 voci), 546 de motete<sup>1</sup>, unele profane; 101 magnificat<sup>2</sup>, 32 imnuri religioase, 14 litanii (rugăciuni colective), 187 de madrigaluri italiene, 33 de *villanelle*<sup>3</sup>, 93 de lieduri germane (spirituale și profane),

1. Cf. Enc. Garzanti. Dar după Cl. Gallico – peste 1200 de motete (numărul total al compozițiilor sale cifrându-se în jur de 2000). Singură culegerea *Magnus opus musicum* cuprinde „nu mai puțin de 516 motete“ (Gruber).
2. Cânt liturgic pe text din *Evangelia* lui Luca (I, 46–55), care se cântă în bisericile catolice la vecernii.
3. Compoziții vocale de origine napolitană, în formă populară, – în contrapozitie cu caracterul aulic al madrigalului contemporan. (Evoluând în stil și cu text literar, a fost cultivat de mari compozitori – ca Willaert, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, ș. a.).



și 146 de *chansons* franceze (pentru 3-8 voci). – Spirit cultivat, umanist, a compus pe texte alese de el din Petrarca (îndeosebi), Ariosto, Bembo, Sannazaro, – dar și din Virgiliu și Horațiu, din Ronsard și Du Bellay, sau chiar pe texte de cântece populare. „Orlando di Lasso a știut să redea cu aceeași abilitate patosul motetului latin ca și frivolitatea *chanson*-ului francez. Deși muzica italiană i-a influențat dezvoltarea stilului, mult din opera sa îi amintește pe compozitorii flamanzi precedenți” (Garzanti).

Tot atât de abil și de virtuos ca Palestrina în ce privește scriitura contrapunctistică, Orlando are însă un simț mai accentuat al ritmului, superior acestuia. „În domeniul genurilor de cult, Orlando acordă preferință motetului, căci acest gen de tranziție putea avea mai multă libertate în exprimarea unor sentimente variate. În motetele lui se remarcă îndrăzneala limbajului muzical, care se manifestă prin abundența alterațiilor, efecte armonice neașteptate, o subliniere a coloritului sonor” (R. I. Gruber). – Motetele sale ocazionale sunt solemne, exaltate, sărbătorești; în altele apar motive profund lirice, pătrunse de durere ori alteori de bucurie. Dar tot în motetele lui este de remarcat și *umorul* specific creației lui, uneori aproape burlesc.

În domeniul armoniei Orlando apare mai curând ca un conservator, – deși nu ezită să recurgă la cromatism când anumite efecte expresive o cer (ca în motetele din culegerea publicată postum *Prophetiae Sybillarum*). „Armonia sa este simplă. Ca orientare principală Orlando este un compozitor realist. În perioada Contrareforme, sub influența netă a Bisericii catolice, Orlando a pus pe primul plan al creației sale genurile muzicii bisericești; dar și în misele sale – în care folosește coloritul sonor al țesăturii polifonice și alternarea ansamblurilor corale – secțiuni întregi au o factură de cântec popular. Multe din motetele sale, de asemenea, sunt legate de muzica populară, în care zugrăvește adevărate tablouri ale vieții de la țară și în care predomină muzica imitativă, – ca în *Ecoul*”<sup>1</sup>, cel mai cunoscut exemplu dintre compozițiile sale în genul cântecelor populare italiene.

Perfect în conformitate cu arta flamandă în genere – în care predomină reprezentarea vieții zilnice, umorul bonom puțin cam grosolan, și satira ascuțită, – specificul stilului lui Orlando se reflectă deosebit de strălucit în genurile laice, ca *chanson*-ul, cântecul

1. „Pentru reproducerea efectelor ecoului, Orlando alege exclamații scurte, sugestive, asigurând *sonoritatea* dorită. Predomină factura armonică; rolul cadenței și al ritmului bine marcat este mare” (*Idem*).



Pagină corală dintr-o misă de Palestrina (1554).

polifonic german, sau *villanella* italiană. – „Un mare grup dintre producțiile sale muzicale în acest gen sunt cântecele polifonice de sursă franceză (scene de stradă, de interior, scene de gen malițioase) și cele – de o mai mare simplitate și spontaneitate decât celelalte – inspirate din cântecele polifonice pe text german<sup>1</sup> (cântece și scene de dans, de stradă, de pahar), în care compozitorul apropie tot mai mult coralul german protestant de muzica populară” (*Idem*). – Atât în cântecele germane cât și în cele franceze predomină lirica de dragoste, care capătă un caracter original.

În aceste nenumărate compoziții profane, pe texte adesea licențioase și de surse italiene, franceze sau germane, Orlando a știut să se servească de limbajul polifonic pentru a obține irezistibile efecte comice. „În primele sale compoziții profane contrapunctul este redus la o simplitate elementară, și se apropie de structura

1. „Care relevă o oarecare influență a protestantismului german asupra creației lui Orlando di Lasso”.



omofonică a *frottolei*<sup>1</sup>. În timp ce în a doua parte a vieții sale, eleganța căutată a madrigalului a găsit în Orlando un mare admirator și un cultivator perfect“ M. Mila)<sup>2</sup>.

### Școala spaniolă. Luis de Victoria

Muzica spaniolă, de o extraordinară strălucire, a secolului al XVI-lea prezintă clare analogii cu situația muzicii profane din Italia a aceluiași secol (*villancicos*, de pildă, corespund *villanelle*-lor italiene); iar marea polifonie sacră nu se deosebește, exterior, de tradiția flamando-romană. „Dar spiritul acestei muzici este profund original. Nu este aici religiozitatea luminoasă și senină a lui Palestrina, ci o ascetică mortificare, o accentuare de motive patetice, drama interioară a conștiinței umane în căutarea lui Dumnezeu se manifestă în motetele și în admirabilele *Magnificat* ale lui Morales“ (*Idem*)<sup>3</sup>.

**Cristobal de Morales** (c. 1500–53) este șeful școlii andaluze – una din cele două mari școli muzicale spaniole renascentiste, – a cărui producție (aproape în întregime sacră) îl afirmă cu primul polifonist spaniol de statură internațională. Format la școala marilor polifoniști flamanzi, cu totul remarcabil prin măiestria sa contrapunctistică și aderența la textul literar, – „limbajul său muzical însă anticipează prescripțiile conciliare tridentine și clasicismul

1. Formă de muzică polifonică pentru 4 voci, foarte răspândită în Italia Renașterii (și înlocuită apoi de alte forme, îndeosebi de madrigal). De origine populară, avea în genere un conținut erotic. Josquin este unul din marii compozitori de *frottole*.
2. Următoarei generații de remarcabili compozitori flamanzi îi aparține (primul ca importanță) Philippe de Monte (1521–1603), care a cunoscut, în epocă, aceeași mare faimă ca Palestrina și Orlando di Lasso. Asemenea celorlalți renumiți compozitori flamanzi, a trăit în Italia (24 de ani), la Anvers, Londra, Viena și Praga. A scris 27 de mise, 1200 madrigale (între care 148 „spirituale“), și numeroase *chansons* (în proporție, compozițiile religioase – mise, motete, – sunt mult mai puține). „Fantezia sa este mai puțin pasionată sau înclinată spre dramatizarea contrastelor, ci mai mult e îndreptată către lirismul suav, imaginile senine și o rafinată elaborare a formei“ (Cl. Gallico). Unul din cei mai semnificativi reprezentanți ai ultimei perioade a școlii franco-flamande de o rafinată tehnică polifonică Monte exprimă momentul de tranziție de la Renaștere la baroc, ocupând un loc important în istoria madrigalului.
3. Artă polifonică a fost sprijinită de Carol V și de Filip II. La curtea acestuia din urmă a trăit marele organist (orb din naștere) și compozitor Antonio de Cabezón (1510–66), – o personalitate absolut de prim plan, ale cărui compoziții au imprimat un puternic impuls muzicii cembalo-organistice.

palestrinian“ (Cl. Gallico). – A scris 22 de mise-parodii<sup>1</sup>, un ciclu de canoane, *Magnificat*, peste 80 de motete, apoi imnuri, lamentații<sup>2</sup>, precum și câteva piese instrumentale.

Numele mare al celeilalte principale școli spaniole din perioada Renașterii, Școala castiliană, este **Luis de Victoria** (1548–1611).

Trimis de Filip II pentru studii la Roma (unde se pare că a fost elevul lui Palestrina) a devenit organist în cele două biserici spaniole din Roma; după 20 de ani petrecuți aici s-a înapoiat la Madrid, intrând în serviciul împărătesei Maria (fiica lui Carol V)<sup>3</sup>.

„În Spania arta muzicală cultă este, în principal, artă sacră. În secolul al XVI-lea elanurile mistice ale unei fervente și dogmatice religiozități conviețuiesc cu gustul pentru expresia puternic clar-obscură, pentru dramatizarea contrastelor afective“ (*Idem*). – Nici un alt compozitor nu confirmă, nu ilustrează într-un mod atât de strălucit acest adevăr ca Luis de Victoria. „Victoria este cel mai mare compozitor al Renașterii spaniole și unul dintre cei mai mari, în mod absolut, din timpul său, comparabil cu Palestrina și cu Orlando di Lasso“, – deși producția sa (exclusiv sacră) este de un volum relativ modest: 20 de mise, 18 *Magnificat* și 25 de compoziții liturgice de diferite genuri, 2 culegeri de imnuri, și 6 de motete. „Tipic reprezentant al Contrareforme, spirit mistic (a fost prieten cu Sf. Filippo Neri) și trăind izolat de lume“, a avut mereu în față, ca exemplu, experiența muzicală a lui Morales; „dar s-a format, esențialmente, în ambianța romană, prin mijlocirea flamandă, într-o riguroasă concepție a muzicii liturgice și în obsesiva înclinație spre un schematism constructiv... Aceleași caracteristici de linearitate melodică, simplitate de concepție și vitalism contrapunctistic carac-

1. *Parodie*: adaptarea unui text literar la o compoziție instrumentală; sau, substituirea unui text cu un altul într-o compoziție vocală, foarte la modă în secolele XV–XVII; în mod special *misa-parodie*, care rezultă din adaptarea textului liturgic cu melodii împrumutate din compoziții preexistente, sacre sau profane, uneori din cântece populare.
2. Cânt liturgic catolic executat în zilele de joi–vineri–sâmbătă din Săptămâna Patimilor. Textul, de 57 de versete, este constituit de lamentațiile profetului Ieremia pentru distrugerea Ierusalimului (586 î. Hr.).
3. La funeraliile căreia (în 1603) a scris muzica pentru slujba religioasă funebră *Tenebrae factae sunt*: „Nimeni n-a știut intona cu atâta forță tragică textul acestui motet, nimeni nu s-a contopit cu o atât de profund îndurerată tristețe cu slujba bisericească închinată morților“ (M. Mila).



terizează și motetele și celelalte compoziții liturgice“ (Enc. Garzanti)<sup>1</sup>.

„Luis de Victoria, – cu toate profundele sale legături cu inovațiile Contrareforme, care voia o muzică simplă și de o clară inteligibilitate – s-a conformat întotdeauna, în mod scrupulos, polifoniei, – în care a transpus un viu simț al participării dramatice (misticismul său era de aceeași natură pasională și nestăpânită ca a marilor săi contemporani, Sf. Tereza de Avila și Sf. Ioan al Crucii“ (Idem).

„Credincios de o intransigentă rigoare, Victoria n-a vrut să scrie niciodată compoziții profane<sup>2</sup>, și în polifonia sa extrem de savantă a oglindit misticismul sfinților spanioli, de un dramatic realism. *Pasiunile* conținute în *Serviciul divin din Săptămâna Patimilor* sunt compoziții de o extraordinară intensitate patetică și caracteristice geniului său pasional și chinuit: un extaz mistic senzual, asemenea celui în care se consumă Sf. Tereza a lui Bernini, preanunță iminentul baroc“ (M. Mila).

### Școala engleză. William Byrd

În Anglia Renașterii muzica n-a suferit, ca pe Continent, influența marilor compozitori franco-flamanzi; iar din domeniul muzicii profane nu s-au păstrat multe lucrări scrise. Cu toate acestea, muzica engleză se afirmă la un nivel cu totul neobișnuit – fie prin polifonia vocală, fie prin producția instrumentală în timpul „perioadei elisabetane“. Relativ puțin importantă este în acest timp polifonia sacră. Dar madrigalul italian dă loc aici unei producții originale de o mare distincție și eleganță; și în același timp mai simplă, mai pură, eliberată de povara tradiției petrarchiste. Aproape toți autorii de polifonie vocală – printre care și Byrd – s-au distins mai mult în domeniul muzicii instrumentale.

Marea personalitate muzicală a perioadei care coincide cu domnia Elisabetei I (1558–1603), cel care rezumă întreaga muzică engleză a acestei „epoci de aur“ este **William Byrd** (1543–1623), – ultimul muzician de religie și de formație catolică, fiind totuși



Orlando di Lasso (portret de Meysens).

exponentul suprem al culturii muzicale elisabetane anglicane. Organist al domului din Lincoln și al capelei regale din Londra, este autorul unei opere foarte variate: peste 200 de compoziții religioase și profane pe texte engleze, circa 80 de motete pe texte latine, 3 mise anglicane complete, muzică corală cu acompaniament instrumental, piese profane pentru voce cu acompaniament de viole (în loc de obișnuita lăută). Byrd a excelat mai ales în muzica sacră pe text latin în care, pe lângă o strălucită tehnică polifonică de derivație substanțialmente flamandă, arată că acceptă o ușoară influență a stilului baroc italian. Capodopera sa este considerată culegerea de cântece liturgice *Gradualia*<sup>1</sup>: fapt semnificativ „într-o epocă în care în țările catolice compoziția pentru serviciul liturgic este în declin, și într-o țară cu religia oficială anglicană, unde celebrarea publică a ritului, cu toată prezența unor grupuri de catolici, era acum prohibită“ (Cl. Gallico).

Repertoriul instrumental constituie, pentru noi, azi, partea cea mai interesantă a creației lui Byrd. Remarcabilă, în primul rând, prin varietatea formelor: preludii, fantezii, dansuri, madrigale, variațiuni de arii, piese descriptive, etc., piese vocale solistice cu acompaniament instrumental. Madrigalele lui Byrd sunt departe de stilul madrigalului rafinat italian; aici apar tablouri din viața cotidiană a mulțimii, spontaneitate, veselie, umor și melodică populară, națională engleză. Majoritatea pieselor (foarte mult inspirate de melodii de

1. *Graduale* – cânt liturgic cuprins în partea a doua a misei catolice, executat de un grup restrâns de cântăreți (doi sau trei).

1. Dintre cele 20 de mise, 9 sunt construite ca „mise-parodii“ ale unor motete ale sale; 4 exploatează compoziții ale altor autori (Morales, Palestrina, Janequin), în fine alte 7 utilizează melodii gregoriene.

2. „Tema unui cântec profan nu este pusă niciodată la baza unui edificiu sonor; dar vechile cântece spaniole ispitesc gustul muzicianului și îi sugerează imnul hieratic, consacrat de practica liturgică și de obiceiurile spaniole“. Creația lui Luis de Victoria, alimentată de ferventul misticism catolic „exprimă o îngemănare între resemnarea fatalistă arabă și tăcuta implorare creștină“ (Enc. Motta).



muzică populară engleză) sunt scrise pentru instrumente cu clape; îndeosebi circa 120 de piese pentru *virginal* (el este primul creator de muzică pentru virginal), – instrument cu sonoritate dulce (asemănător *spinetei* și *clavicembalo*-ului), specific Angliei Renașterii.

„Dacă Byrd nu face decât să schițeze trăsăturile polifoniei laice engleze a epocii Renașterii, elevul său **Thomas Morley** (1557–1603) face un pas mai departe în această direcție. El este o întruchipare a figurii, noi pentru Anglia, a *muzicianului umanist*“ (Gruber).

Morley – prieten cu Shakespeare și inițiatorul școlii madrigalisticii engleze – a scris un număr (redus) de compoziții sacre, a popularizat în Anglia madrigalele măștrilor italieni (a căror influență se resimte în creația sa), dar publicând și câteva serii de madrigale proprii, canzonete, balet, caracterizate de vivacitate, veselie, antren și umor. Cel mai popular madrigalist englez, Morley, a scris și un important tratat de compoziție (1597).

Cel mai ilustru reprezentant al liricii vocale a Renașterii în Anglia, **John Dowland** (1562–1626), compozitor și totodată virtuoz al lăutei, a călătorit ani mulți și a activat în Franța, Italia, Germania, Danemarca (8 ani la curtea regelui Christian IV) și la curtea regală din Londra. (Faima lui de virtuoz instrumentist era dublată de un comportament excentric, de repetatele sale extravagante).

În calitate de compozitor era foarte renumit pentru foarte popularele sale *songs*<sup>1</sup>, – 84 de cântece pentru voce și acompaniament de lăută sau viola da gamba, de o melodică („melodia joacă la Dowland rolul predominant“) cantabilă și expresivă. „Prin conținutul lor, aceste lucrări au, în parte, un caracter lirico-filozofic și în special liric de dragoste“ (*Idem*). La Dowland predomină, totuși, (deși multe *songs* au un colorit emoțional luminos, cântând bucuriile vieții și frumusețile naturii) imaginile meditației elegiace, – influențate și de marii madrigaliști italieni (îndeosebi Luca Marenzio). – În acest sens, capodopera sa este culegerea intitulată *Lachrymae* (1604).

### Școala germană. Hans Sachs

În perioada și în condițiile Reformei și ale Războiului țărănesc

1. Scurte compoziții cu caracter liric pentru voce, de obicei acompaniată de un instrument, – la fel ca *romanza* italiană, *chanson*-ul francez sau *Lied*-ul german, – gen cultivat de cei mai mari compozitori englezi din sec. XVI și până azi. – Culegerea lui Dowland poartă titlul: *Aires, or little songs to sing and to play to the lute* (1600).

german (din 1525), cântecul popular german a atins un înalt grad de dezvoltare. Cântecul liturgic, *coralul* protestant, menținea un contact intim cu cântecul popular, care pătrunde astfel și în muzica de cult<sup>1</sup>.

Muzica polifonică se dezvoltă, în Germania, mai târziu decât în Franța și (mai ales) Țările de Jos. Cel mai important polifonist german, **Ludwig Senfl** (1492–1555), cantor la curtea imperială și la curtea princiară bavareză, a fost un compozitor fecund. Se cunosc, rămase de la el, 7 mise, 107 motete și mai bine de 130 alte compoziții liturgice; în plus 260 de *Lied*-uri și multă muzică instrumentală. – Contrapunctist de o vie imaginație, s-a inspirat din plin din tezaurul cântecelor populare, pe care le-a prelucrat folosindu-se de tehnica polifoniei evaluate a școlii flamande.

În secolul al XVI-lea a căpătat o mare dezvoltare mișcarea poetico-muzicală a așa-numiților „maștri cântăreți“ (*Meistersinger*), proveniți din rândurile meșterilor, membrilor breslelor meșteșugărești, ale burgheziei orășenești. Creațiile acestora erau, în mod obligator, monodice (pentru voce fără acompaniament), polifonia nu era admisă, și nici un fel de acompaniament instrumental<sup>2</sup>. „Melodiile se desfășurau de regulă în așa-numitele moduri naturale sau bisericești. Ca stil intonativ, ele erau de obicei depărtate de creația de cântece populare și se remarcă prin artificialitatea, cerebralismul și insuficienta expresivitate a melodiilor. Tabulatura<sup>3</sup> măștrilor-cântăreți era alcătuită din *reguli* care împiedicau dezvoltarea liberă și viguroasă a talentului creator și progresul muzicii; ea era subordonată spiritului de breaslă. Era reglementat până în cele mai mici amănunte și numărul de silabe ale textului versificat; erau enumerate precis cazurile în care se admitea introducerea unor *înflorituri* (*Blümlein*), oprirea pe un ton determinat, alegerea într-un caz anumit a cutărui mod, etc.“ (*Idem*).

Totuși, printre acești meticuloși și pedanți maștri-cântăreți, care au uscat poezia și muzica, condamnându-le la un arid sistem de reguli abstracte, a apărut o strălucită excepție, – un maestru-cântăreț, cizmar de meserie din Nürnberg: **Hans Sachs** (1494–1576).

1. În coralul protestant „adeseori la textul religios erau adaptate și melodii cu caracter dansant sau de dragoste“ (Gruber).
2. „Majoritatea imaginilor muzical-poetice ale măștrilor cântăreți sunt religio-filosofice sau desprinse din viața de toate zilele. O poetizare oarecum primitivă a vieții burgheze de fiecare zi, în lumina unor meditații contemplative cu caracter religio-filosofic formează aici conținutul predominant“.
3. Sistemul de notație pentru instrumentele cu coarde și clape, adoptat în Europa în secolele XVI și XVII. Erau diferite tipuri de tabulatură, după epocă, țară și instrument (cu coarde sau cu clape).



Personalitate artistică cu o educație și cultură limitată, dar dotată cu multă fantezie, cu mult umor și cu un deosebit simț realist<sup>1</sup>, Sachs – care a studiat singur poezia, literatura multor popoare și epoci, îndeosebi ale Germaniei, – este un autor excepțional de fecund: nu mai puțin de 4.270 de lucrări, devenite extrem de populare, datorită spiritului care le animă, și glumelor, „farselor” (*Schwänke*), în care autorul – care cânta cu pasiune la lăută – folosea melodii de stradă, cântece populare, farse și snoave hazlii.

### Apogeul madrigalului italian.

#### Gesualdo da Venosa

În Italia ultimelor decenii ale sec. XVI și primelor ale secolului următor madrigalul atinge – ca perfecțiune și popularitate – punctul culminant. Madrigalul nu mai este doar un joc de experiențe lingvistice radicale, ci a devenit la această dată un fel de limbă comună italiană, cultă, de înaltă factură. Principiul său fundamental este acum cât se poate de ferm stabilit: „Interpretarea muzicală a cuvântului este programul comun, precis și coerent cu poetica imitării naturii”. Și de asemenea, celălalt principiu esențial: „Supunerea dictatului muzical la cuvânt, la imaginile și ideile care rezidă în cuvânt”, în textul literar pe care se compune muzica. „Tehnica e aceea mai completă și mai consolidată, fortificată, potențată, a polifoniei imitative și poliritmiei; este apreciată funcția animatoare și expresivă a disonanțelor, folosite cu o aventuroasă libertate” (Cl. Gallico).

Cel mai reprezentativ și mai aclamat compozitor italian de madrigale – prin care acest gen a atins punctul culminant – este **Luca Marenzio** (1553–99), – exponentul perfect al „petrarchismului muzical”.

A activat la catedrale și curți senioriale din diferite orașe (Modena, Ferrara, Veneția, Florența, Roma, etc.) precum și la Curtea regelui Poloniei<sup>2</sup>. Opera sa profană include (pe lângă mai puține motete, *sacrae cantiones*, etc.) îndeosebi 18 culegeri de madrigale (pentru 4–6 voci), precum și populare *Villanelle et arie a la napolitana*. – În madrigalele sale aderența muzicii la cuvânt, la

1. Sunt tocmai calitățile pe care i le atribuie Richard Wagner în *Maestri cântăreți din Nürnberg*, în contrapozitie cu pedanteria celorlalți membri ai corporației.

2. În arta lui Luca Marenzio – arta unui om de lume, obișnuit cu strălucirea curților senioriale – regăsim expresia perfectă a unei epoci și a unei societăți extrem de rafinate spiritualmente, precum și a punctului suprem atins de stilul și tehnica madrigalului în sec. XVI (M. Mila).



Frontispiciul unui volum de mise de Orlando di Lasso (1589).

textul literar ales, este intimă, perfectă<sup>1</sup>, autorul folosind toate artificiile simbolismului sonor (așa-numitele „madrigalisme”), și ale „muzicii vizibile” – după formula rezervată descriptivismului, procedeu propriu și genului madrigal. „Totdeauna, însă, atent la ritm și la semnificația verbală, Marenzio favorizează totuși tendința inerentă madrigalului de a deveni o compoziție esențialmente muzicală, iar nu supusă, ca până acum, unei forme poetice” (Garzanti).

Marenzio a folosit toate experimentele tehnice ale școlii venețiene. „Magistrală este la el varietatea ritmică, cu folosirea sincopei... Procedul imitației, chiar de mare virtuozitate, apare însă acum într-o formă episodică, și într-un concret raport descriptiv cu textul. După exemplul venețienilor, recurge adeseori la tehnica dialogului policoral și la dispoziția în ecou a vocilor” (*Idem*). Totul este ușor și armonios pentru cel pe care contemporanii îl numeau *il più dolce cigno d'Italia* – lebăda cea mai gingașă a Italiei. Suavitatea melodiei și a coloritului armonic „face din Marenzio un fel de

1. „Subtila contopire a cuvântului cu muzica într-un joc de continue interferențe și reacții, fac din el cel mai perfect exemplu al aceluia petrarchism sonor care a fost madrigalul” (M. M.).



Correggio al muzicii: are toată sensibilitatea delicată și feminină a acestuia“ (Prunières).

Echilibrul formal al madrigalului lui Marenzio se rupe în creația principelui **Carlo Gesualdo da Venosa** (c. 1560–1613).

Apartinând celei mai înalte aristocrații napolitane, devine cunoscut mai întâi prin două fapte neobișnuite din viața sa sentimentală: surprinzându-și soția în flagrant delict de adulter îi ucide pe cei doi amanți, se refugiază la Curtea ducelui din Ferrara, unde se căsătorește cu nepoata acestuia (și unde leagă prietenie cu T. Tasso, compunându-i muzica pentru câteva piese lirice). Format la școala unui maestru din Napoli, a cultivat această artă din plăcere<sup>1</sup>, – după ce, întors acasă după 3 ani, Curtea sa princiară era frecventată aproape exclusiv de compozitori, cântăreți și instrumentiști<sup>2</sup>.

Ultimul (probabil) dintre madrigaliștii Renașterii, Gesualdo, a lăsat o producție, ca volum relativ modestă: 110 madrigale (pe 5 voci), cuprinse în 6 culegeri, și 2 culegeri de motete. – „Tipică este relativa sa lipsă de interes pentru calitățile literare ale textelor pe care le alege pentru a le pune pe muzică. Ele trebuie să conțină doar enunțuri concise, aproape aforistice, și bruște antiteze discursive“ (Cl. Gallico).

Punctul de plecare al limbajului muzical al lui Gesualdo este reîntoarcerea la cromatism: „opera sa, pe care unii ar vrea să o definească deja tipic barocă (fie și numai pentru insistența cu care el a abordat tema morții și a durerii, aproape înflăcăându-se în atitudini ipohondrice), este în realitate o prelungire a manierei renascentiste privind în principal raportul dintre poezie și muzică. Gesualdo vizează mai mult exprimarea sentimentului decât descrierea, decât pictura, zăgrăvirea muzicală a textului; el evită acest simbolism (care se traducea în așa-numitele „madrigalisme“). De aici, caracterul static al unei mari părți din compozițiile sale, constând din fraze scurte, adeseori până și lipsite de teme [...] Dacă manieristă ne apare folosirea nuanțelor armonice dizolvante, în schimb rezultatul fonic este sugestiv; și este subliniat de stilul vocal declamator, care îl situează pe Gesualdo la antipodul precedentelor experiențe madrigalistice ale unor Marenzio și Monteverdi“ (Garzanti).

Reîntors la Napoli, Gesualdo scrie și câteva compoziții sacre (...ca și cum ar fi avut remușcări și ar face o penitență...) – două

1. Iar nu din exigențe profesionale, – din moment ce majoritatea compozițiilor sale au fost publicate datorită unor muzicieni ai micii sale curți princiare.

2. Vd. cartea lui Doru Popovici *Gesualdo di Venosa*, Buc. 1969.



Tablatură spaniolă pentru harpă și vihuela (A. de Cabezón, 1578). culegeri de *Cantiones Sacrae* și o alta cu lucrări dedicate Săptămânii Patimilor. Aici – de altfel, ca și în madrigalele compuse acum – apar disonanțe libere, voința expresionistică se accentuează, domină o notă de neliniște. „Linii melodice frânte, abrupte, excesiv cromatizate, aparenta incoerență armonică, contrastele violente, sunt puse în slujba creării unei atmosfere de neliniște chinuitoare, în care predomină suspinele, lacrimile, durerea, spaima, și mai ales imaginea morții“ (L. Comes).

Aceste aspecte definesc, în general, creația lui Gesualdo.

„Protagonist al unei tragedii conjugale și asasin din gelozie, el pare a fi adus în insașiata febră cromatică a muzicii sale nemăsurată dezordine a pasiunilor sale“. Excesul de disonanțe, abuzul cromatismului, capriciile sale armonice, „oglesc o stare sufletească turbulentă și patetică... ce te duce cu gândul la romantismul *avant la lettre* al unui Caravaggio“. – „De la Marenzio la Gesualdo asistăm la trecerea de la ordonata euriitmie a Renașterii la agitata, convulsivă interioritate a barocului“ (M. Mila).

„Muzica hipercromatizată a lui Gesualdo nu se încadrează nici în coordonatele stilistice ale epocii sale, nici ale celei următoare, ci își găsește răsunet peste veacuri, anticipând componentele stilistice



mult îndepărtate, în cromatismul wagnerian, sau – după unii – chiar în dodecafoniismul secolului al XX-lea<sup>1</sup> (L. Comes)<sup>1</sup>.

### Alte forme și manifestări muzicale

O experiență compozițională particulară ținând de genul madrigalului „și care atestă vocația sa dramatică mereu crescândă în ultimii ani ai secolului este madrigalul dramatic sau dialogic... Sunt schițe portretistice ori descriptive, sau dialoguri, sau comedii redactate în întregime; texte animate dramatice, pline de umor amuzant sau de intenții caricaturale, – scrise în italiană, în dialecte rustice, sau în limbi stâlcite ori amestecate: puse pe o muzică în stil polifonic madrigalesc ușor... Derivă, în mod clar, din filonul de cântece de carnaval, rustice, grosolane, din mascarade, balet și alte cântece vesele, distractive, de ospete, de chef“ (Cl. Gallico).

Personalitatea reprezentativă a genului este sacerdotul **Orazio Vecchi** (1550–1605), considerat precursorul operei. Autor al unei mise în 8 părți (*In resurrexione Domini*) și a numeroase lucrări profane (culegerile *Il convito musicale*, etc.), canzonete, dialoguri, madrigale (*Dialoghi*, pentru 7 și 8 voci), care revelează calitățile excepționale de umorist și de portretist, proprii genului de madrigal dialogic. – Capodopera sa (și una din cele mai mari realizări ale erei polifonice este *Amphiparnasso* (1594) „*commedia harmonica*“, după cum o definește el: un fel de operă utilizând stiluri multiforme, în spiritul „*commediei dell'arte*“, în forma dialectală și italiană, – și care se distinge de celelalte opere scenice reprezentate în acea epocă prin aceea că rolul fiecărui personaj era încredințat unui cor de 4 sau 5 voci, care cântau în stil de madrigal.

Notabile și caracteristice pentru epocă sunt cercetările și experiențele clasiciste și academice legate de studiul și încercările de adaptare la spiritul epocii renascentiste a muzicii grecești și latine. Numeroase și de nivel apreciabil sunt tratatele în acest sens, – între care se remarcă *Dialogo della musica antica e moderna* (1581), adevărat manifest ideologic datorat excelentului instrumentist (la lăută) și teoretician erudit, Vincenzo Galilei (tatăl marelui Galileo).

1. Istoriei madrigalului italian îi aparține compozitorul flamand (dar care a trăit aproape toată viața în Italia, în serviciul celor mai mari curți ale timpului) – Giaches Wert (1535–96). – Caracteristica principală a stilului său este virtuozitatea. Opera sa componistică este cuprinsă în 12 culegeri de madrigale, 2 de motete, – apoi mise, imnuri, canzonete și villanelle. – O considerabilă influență în epocă au avut madrigalele lui, bogate în efecte dramatice și anunțând stilul monteverdian.



Șef de orchestră (xilografură, sec. XVI).

Între activitățile și tendințele muzicale definitorii pentru această perioadă de tranziție sunt și încercările (cu succes duse până la capăt) de restaurare a monodiei, a artei de a cânta *solo* cu acompaniament instrumental, – artă în general reprimată de preponderenta doctrină și practică polifonică, cea a culturii oficiale... Punctul de cotitură, momentul de instituire a noului stil are loc odată cu definirea și aplicarea (în ultimul deceniu al sec. XVI) a basului de acompaniament – *basso continuo*<sup>1</sup>. – Culegerea ilustrativă de prestigiu (care îl va influența pe Monteverdi) este *Madrigali per cantare et sonare a uno, a doi e tre soprani* (1601) a organistului (dintre cei mai renumiți ai timpului său, maestrul lui Frescobaldi) și compozitorul ferrarez Luzzasco Luzzaschi (1557–1620).

„Muzica a fost întotdeauna parte în spectacolele teatrale, ocazional, și într-o poziție mai mult ornamentală decât structurală. Prezența muzicală în spectacole și vocația muzicală a acestora,

1. „Denumirea părții mai grave a unei compoziții asupra căreia instrumentele care aveau această posibilitate (orgă, clavicembalo, *chitarrone* – tip de lăută mai mare – și altele asemănătoare) realizau în același timp, odată cu execuția melodiei, acordurile adecvate“ (Enc. Garzanti).



crește mereu ca frecvență și consistență în sec. XVI în Italia“ (Cl. Gallico).

În acest sens, tendința semnificativă a acestei perioade ia două aspecte, două forme de a se realiza: primul este „ansamblul acelor compoziții de concert, care tind să-și asume funcția de caracterizare dramatică, pe care sunetul o poate secunda, colora, califica“<sup>1</sup> ... „La celălalt pol, sunt formele de teatru literar, în care este mai evidentă disponibilitatea lor de a accepta momente muzicale“<sup>2</sup> (*Idem*).

Există situații de teatru muzical și în alte țări (dar, evident că experiența aceasta este preeminentă și mai bine articulată în Italia). În Franța, de pildă, se cântau *chansons* în timpul unui spectacol de teatru literar, în proză. În Anglia era în mare vogă în sec. XVI genul *mask*, la curtea regală (gen complex: recitare, canto, dans în costum, pantomimă), – probabil ca imitație a *ballet*-ului francez.

Încă în pragul secolului al XVI-lea chiar, pe scenele italiene au apărut interludiile (*intermedi*), interpolări corale sau instrumentale autonome, plasate între actele unor comedii, drame pastorale, tragedii sau reprezentări alegorice. – Exemple de asemenea interpolări extrem de fastuoase și impresionante și prin utilizarea unor ingenioase mașinării scenice, pot fi furnizate de strălucitele manifestări de la curțile din Florența, Roma, Ferrara, Urbino, Mantova, Venetia, etc.

Un caz – de asemenea semnificativ, demn de a fi menționat – este cel al compozițiilor muzicale integrate și asimilate în însăși țesătura dramei teatrale. Momentul prim ilustrativ, cel care chiar a inaugurat această practică este dat de drama pastorală *Fabula di Orfeo* (1480) de renumitul poet umanist Angelo Poliziano; practică ce va culmina – după *Aminta* lui T. Tasso (1573) și *Il pastor fido* de G. B. Guarini (1586) – în *Orfeu* (Mantova, 1607), capodopera lui Claudio Monteverdi.

1. Aici se includ bucățile luate dintr-un repertoriu mai puțin cult, ca: mascarade, cântece de carnaval, *frottole*, balet, etc., – „care posedă un specific potențial mimic coregrafic, apt a fi reprezentat pe scenă“ (*Idem*).
2. Ca: tragedii, comedii, drame pastorale; sau, genuri mai puțin definite și regulate – ca farse, reprezentări alegorice, serbări teatrale, interludii, *sacre rappresentazioni* (drame religioase, liturgice).

## Indice

### A

Abélard (Pierre), 72  
 Acciaiuoli (Donato), 82  
 Adrian VI (papă), 171  
 Aesticampianus, 98  
 Agricola (Georg Bauer), 225, 227, 228  
 Agricola (Rudolf), 86, 104  
 Agrippa von Nettesheim (Cornelius), 106, 184, 188–191  
 Ailly (Pierre d'), 51  
 Alarcón (Juan Ruiz), 331, 332  
 Alaric, 134  
 Alba (Alvarez de Toledo, duce de), 418  
 Alberti (Leon Battista), 25, 40, 44, 53, 67, 69, 74, 76, 99, 100, 102, 124, 136, 138, 141, 142, 143, 205, 367  
 Albertus Magnus, 53  
 Aldrovandi (Ulysse), 234, 235, 238  
 Aleandro (Gerolamo), 144, 173  
 Aleman (Mateo), 310  
 Aleotti (Giovanni Battista), 373  
 Alessandro VII (papă), 388  
 Alfieri (Vittorio), 261  
 Alfonso I de Aragón, 130, 136, 138  
 Alfonso V de Aragón, 46  
 Alfonso d'Este, 44  
 Alhazen, 208  
 Alleyn (Edward), 400, 401, 407  
 Allori (Alessandro), 386  
 Ambrozie (Sf.), 174  
 Amyot (Jacques), 56, 145, 146, 147, 148, 149, 277  
 Ana de Austria, 386  
 Anacreon, 146  
 Anchiseo (Giovanni), 114  
 Andreini (Francesco), 383, 384  
 Andreini (Giovanni Battista), 385, 386, 387  
 Andreini (Isabella), 383, 384, 385  
 Angelico (Beato), 412  
 Angioloello (Giov. Maria), 138  
 Apollonios, 31, 82  
 Appian, 148  
 Archita, 148

Aretino (Pietro), 110, 156, 262, 337  
 Argyropoulos (Johannes), 82  
 Arhimede, 31, 101, 102, 105, 207, 208, 210, 214, 221, 222  
 Arias (Benito Montano), 156  
 Ariosto (Ludovico), 57, 58, 100, 112, 167, 262, 269–272, 274, 275, 372, 434  
 Aristarc din Samos, 101, 105, 214, 221  
 Aristofan, 31, 83, 168, 178, 263  
 Aristotel, 16, 23, 25, 31, 42, 47, 82, 83, 100, 107, 108, 116, 117, 123, 136, 144, 152, 156, 164, 168, 208, 221, 222, 227, 228, 234, 239  
 Arminius, 98  
 Ascham (Roger), 29, 99, 161  
 Atticus, 47  
 Aubigné (Agrippa d'), 294, 295  
 Augustin (Sf.), 51, 72, 84, 85, 115, 117, 136  
 Aulus Gellius, 125  
 Aurispa (Giovanni), 82  
 Averroes, 116  
 Avicenna, 53, 189, 192, 202

### B

Bach (J. Seb.), 421, 422, 424  
 Bacon (Francisc), 74, 183, 336  
 Bacon (Roger), 81  
 Baif (Antoine de), 56  
 Balzac, 286  
 Barbaro (Daniele), 103, 104  
 Barbaro (Ermolao), 79  
 Barbaro (Francesco), 183  
 Baron (Michél), 406  
 Barozzi (G. de Vignola), 372  
 Basarab (Matei), 168  
 Bâthory (Stefan), 164  
 Bauer (Georg), – vezi Agricola  
 Bauhin (Gaspar), 238  
 Beaumont (Francis), 340  
 Beauvais (Vincent de), 53, 54  
 Bebel (Heinrich), 150  
 Beccadelli (Antonio), 136  
 Bedford (John, duce de), 419  
 Bellay (Guillaume du), 99



Bellay (Jean du), 278  
 Bellay (Joachim du), 288, 289, 434  
 Bellerose, 406  
 Belon (Pierre), 235, 236  
 Benedetto da Maiano, 85  
 Beniamino de Tudela, 156  
 Beolco (Angelo), 384  
 Berkeley, 108  
 Bernardino (Sf.), 17, 18, 127  
 Bernardo (Sf.), 51  
 Bernini (Lorenzo), 438  
 Beroaldo (Filippo), 17  
 Bessarione (cardinal), 43, 49, 82, 140  
 Bethencourt (Jacques de), 244  
 Bèze (Th. de), 425  
 Biancolelli (Catarina), 387  
 Biancolelli (Domenico), 384, 386  
 Biancolelli (Dominique-fils), 387  
 Biancolelli (Francesca), 387  
 Biancolelli (Francesco), 386  
 Biancolelli (Niccolò), 387  
 Biandrata (Giorgio), 164  
 Bibbiena (Bernardo Dovizi da), 262, 372  
 Bickel (Konrad), -vezi Celtis  
 Biondo (Flavio), 97, 133, 134, 150  
 Biringuccio (V.), 224, 225  
 Boccaccio (Giovanni), 47, 58, 67, 72, 78, 102, 113, 117, 118, 119, 122, 149, 251, 255-259, 283, 415, 417  
 Bock (Hieronymus), 238  
 Bodin (Jean), 9, 95  
 Boèce de Boodt, -vezi Van Boodt  
 Boetiu, 105  
 Boiardo (Matteo Maria), 58, 100, 269  
 Bombelli (Raffaello), 209  
 Bonaccorsi (Filippo), 138  
 Bonaventura (Sf.), 51  
 Bonifacio VIII (papă), 44  
 Bonifacio IX (papă),  
 Boodt (Anselm), -vezi Van Boodt  
 Borgia (Cesare), 47, 260  
 Borso d'Este, 44  
 Bosch (Hieronymus), 179, 355  
 Bossuet, 93  
 Botticelli (Sandro), 72, 135, 412  
 Bracciolini (Poggio), 10, 47, 56, 58, 76, 91, 92, 84, 85, 96, 111, 112, 122, 124-129, 134, 137, 149  
 Brahe (Tycho), 9, 185, 217, 218  
 Bramante, 368  
 Brandt (M. Seb.), 244  
 Brant (Sebastian), 56, 178, 353, 354, 358  
 Brantôme (Pierre de), 286  
 Brozas (Fr. Sanchez), -vezi Sanchez de las Brozas  
 Brueghel, 412  
 Brunelleschi, 70, 141, 213

Brunfels (Otto), 242  
 Bruni (Leonardo), 24, 25, 58, 65, 75, 79, 82, 84, 93, 122, 123, 124, 126, 127, 133, 134, 135  
 Bruno (Giordano), 104, 183, 204, 215, 216  
 Budé (Guillaume), 30, 96, 145, 146, 160, 277  
 Buontalenti (Bernardo), 372  
 Burbage (James), 396, 400  
 Burbage (Richard), 395, 400, 401  
 Burcardo (Giovanni), 94  
 Byrd (William), 438, 439, 440  
 Byron, 272, 331

## C

Cabezón (Antonio de), 422, 436  
 Caesar, 28, 52, 55, 56, 93, 152  
 Calderón de la Barca (Pedro), 300, 324, 328-330  
 Calderoni (Fr.), 382  
 Calist III (papă), 130  
 Callimachos, 82  
 Calvin, 144, 145, 241, 282, 291, 424, 425  
 Calw (Ulrich von), 228  
 Camões (Luis de), 304-310  
 Campanella (Tommaso), 9, 12, 74, 104, 183, 184, 203, 336  
 Cantacuzino (Constantin), 169  
 Cantemir (Dimitrie), 134, 169  
 Carafa (Olivero), 44, 139  
 Cardano (Gerolamo), 9, 106, 183, 185, 206, 207, 227, 229, 242  
 Carissimi (G.), 426  
 Carlo Emanuele de Savoia, 382, 385  
 Carol I, 149  
 Carol V, -vezi Carol Quintul  
 Carol VI, 402  
 Carol VIII, 82, 93, 244  
 Carol IX, 146, 290, 383  
 Carol Quintul (Carol V), 90, 96, 157, 158, 161, 171, 190, 233, 240, 281, 379, 414, 436  
 Casanova (Giacomo), 381  
 Cassiodor, 125  
 Castiglione (Baldassare), 26, 57, 99, 112, 149  
 Caterina de Aragón, 162  
 Caterina dei Medici, 185, 195  
 Caterina da Siena (Sf.), 51  
 Cato, 52  
 Catul, 55, 111  
 Cecchini (Orsola), 387, 388  
 Cecchini (Piero), 382, 387, 388  
 Cellini (Benvenuto), 71  
 Celsus (Cornelius), 101  
 Celtis (Conrad), 97, 98, 150

Cercel (Petru), 167  
 Cervantes, 176, 299, 300, 301, 311-324, 393, 394  
 Cesalpino (Andrea), 238, 239  
 Cestius, 126  
 Chalkondylas (Demetrios), 82  
 Champier (Symphorien), 98, 102  
 Champsmelé, 405, 406  
 Charron (Pierre), 33  
 Chartier (Alain), 52  
 Cheke (John), 161  
 Chiabrera (Gabriello), 385  
 Christine de Pisan, 52  
 Chrysoloras (Manuel), 20, 23, 82  
 Chuquet (Nicolas), 205  
 Cicero, 23, 24, 28, 31, 43, 47, 52, 65, 66, 75, 79, 80, 81, 82, 84, 89, 101, 113, 117, 125, 126, 145, 151, 162, 174, 178  
 Cisneros (Jiménez de), 157  
 Clement VI (papă), 116  
 Clement VII (papă), 171  
 Clouet (Fr.), 70  
 Coccaio (Merlino), -vezi Folengo (Teofilo)  
 Cola di Rienzo, 97, 113, 118  
 Colet (John), 160, 173  
 Colonna (Vittoria), 267, 275  
 Columb (Cristofor), 213, 232, 233  
 Columella, 81, 125  
 Commynes, 94  
 Constantin cel Mare, 132  
 Conversino (Giovanni), 163  
 Copernic, 9, 104, 204, 214, 215, 220, 244  
 Corneille (Pierre), 261, 287, 331, 404, 407  
 Cortese (Giulio Cesare), 378  
 Cortesi (Orsola), 386  
 Corvin (Matei), -vezi Matei Corvin  
 Costin (Miron), 168  
 Costin (Nicolae), 25  
 Cotta (Pietro), 382  
 Cranach (Lucas), 70  
 Crescenzi (Pietro), 53  
 Cristian IV,  
 Cristina (regina Suediei), 44  
 Cromwell, 396  
 Cueva (Juan de la), 324  
 Cusanus (Nicolaus), 67, 81, 86, 88, 108, 203, 208, 212, 213, 216, 221  
 Cyrano de Bergerac, 406

## D

Dal Ferro (S.), 206  
 Dal Pozzo Toscanelli (Piero), 213  
 Dalza (Giovanni), 421  
 Dante, 17, 47, 71, 98, 117, 122, 135, 255, 306  
 Decembrio (Angelo), 81  
 Decker (Th.), 340, 400

Della Casa (Giovanni), 26, 99  
 Della Porta (Giov. Battista), 25, 183, 198-200, 239  
 Della Robbia (Luca), 141  
 Della Valle (Francesco), 138  
 Demostene, 24, 28, 47, 83, 174  
 Descartes, 108, 206, 209, 216, 218  
 Desmares (Marie), -vezi Champsmelé  
 Des Périers (Bonaventure), 286  
 Despot Iacob (Eraclide), 166, 167  
 Diaz de l'Isla (R.), 244  
 Diego de San Pedro, 57  
 Dio Cassius, 83  
 Diodor din Sicilia, 82, 125, 126, 146, 148  
 Diofantos, 209  
 Diogene Laertius, 83  
 Dion din Halicarnas, 82  
 Dolet (Étienne), 56, 145, 148, 277  
 Dominici (Giovanni), 18, 19, 163  
 Donatello, 141  
 Donatus (Elio), 38  
 Don Juan de Austria, 314  
 Dovizi (Bernardo), -vezi Bibbiena  
 Dowland (John), 440, 441  
 Duodens (R.), 238  
 Dufay (Guillaume), 412  
 Dukas (Paul), 429  
 Duns Scott, 51  
 Dunstable (John), 418, 419  
 Dürer (Albrecht), 52, 72, 99, 103, 205, 236, 238, 360

## E

Eduard VII, 161  
 Elisabeta I, 29, 161, 395, 438  
 Elyot (Th.), 29, 99, 160  
 Encina (Juan del), 324, 418  
 Enea, 113  
 Epicur, 76  
 Eraclide, -vezi Despot Iacob  
 Erasm, 27, 28, 29, 35, 41, 52, 56, 70, 85, 86, 88, 90, 93, 95, 96, 97, 104, 127, 143, 145, 150, 152, 154, 157, 158, 159, 160, 162, 164, 169, 171-180, 173, 189, 227, 278, 334, 353  
 Ercilla (Alonso de), 303, 304  
 Eschil, 82, 125  
 Esop, 52  
 Espinal (Jean de l'), 242  
 Estienne (Charles), 240  
 Estienne (Henri), 146, 147, 242, 277  
 Estienne (Robert), 146, 277  
 Euclide, 31, 53, 102, 204, 207, 208  
 Eugenio IV (papă), 133  
 Eugenio V (papă), 83  
 Euripide, 28, 82, 261  
 Eusebiu, 58, 125, 148



## F

Fabri (Felix), 53  
 Faïl (Noël) du), 286  
 Fallope (Gabriel), 246  
 Fayrfax (Robert), 419  
 Federico da Montefeltro, 24, 44, 46, 47, 49, 50, 110, 138  
 Feltre, -vezi Vittorino da Feltre  
 Ferdinand II, 385, 388  
 Ferdinand de Austria, 171  
 Ferdinand Catolicul, 26  
 Ferdinand de Habsburg, 96  
 Fernando de Rojas, 57  
 Fernel (Jean), 244  
 Fibonacci (Leonardo), 37  
 Fichet (Guillaume), 143  
 Ficino (Marsilio), 50, 57, 67, 84, 85, 88, 89, 104, 136, 138, 139, 144, 151, 152, 160, 185  
 Fielding (Henry), 311  
 Filelfo (Francesco), 44, 76, 82, 110, 127  
 Filip II, 240, 355, 392, 394, 436  
 Filip III, 392  
 Filip IV, 392, 394  
 Filip cel Frumos, 70, 148  
 Filippo Neri, -vezi Neri, F.  
 Filon, 189  
 Fiorilli (Tiberio), 376, 388  
 Fiorillo (Silvio), 378  
 Fischart (Johannes), 355, 356  
 Fischer (John), 173  
 Flavius Josephus, 56, 58, 169  
 Flaccus Valerius, 81, 125  
 Fletcher (J.), 340  
 Floridor, 407  
 Folengo (Teofilo), 268  
 Ford (John), 340  
 Fortescue (John), 99  
 Fracastoro (Gerolamo), 212, 229, 244, 245, 246  
 Franc (Georges), 425  
 Francesco d'Assisi (Sf.), 51  
 Franchini (Isabella), 386  
 Francisc I, 30, 96, 144, 145, 146, 148, 149, 171, 190, 196, 198, 277, 385  
 Frederic II, 70  
 Frederic III, 140, 151  
 Frederic I Barbarossa, 98  
 Froben (J.), 173  
 Frescobaldi, 448  
 Frontinus, 125  
 Fuchs (L.), 237, 238  
 Fugger (Sigmund), 192  
 Furtenbach (Josepf), 372

## G

Gabrielli (Andrea), 414, 420, 422, 430, 431  
 Gabrielli (Giovanni), 414, 420, 422, 430, 431, 432  
 Gaguin (Robert), 143  
 Galenos, 102, 192, 238, 240, 241, 242, 246  
 Galilei (Vincenzo), 413, 447  
 Galileo Galilei, 103, 108, 216, 218, 220  
 Galiotti (Marzio), 163  
 Gama (Vasco da), 232, 306  
 Ganassa (Naselli Alberto), 388  
 Gaultier-Garguille, 408  
 Gaza (Theodoro), 82  
 Geerts Georg, -vezi Erasm  
 Gellius (Aulus), -vezi Aulus Gellius  
 Gerson, 51  
 Gesner (Konrad von), 229, 234, 236  
 Gesualdo da Venosa, 417, 442, 444, 446  
 Ghiberti, 72, 73, 99  
 Ghirlandaio, 225  
 Gibbon (Edward), 134  
 Gilson (Étienne), 66  
 Ginesse (Bertrand), 16  
 Giorgios din Trebizonda, 24, 82, 163  
 Giotto, 205  
 Giovanna (regina), 119  
 Giovio (Paolo), 56  
 Gloucester (ducele de), -vezi Richard III  
 Godard (Guiillaume), 48  
 Goethe, 108, 286, 329, 330, 341, 361, 362, 264  
 Goldoni (Carlo), 331, 374, 381  
 Gombert (Nicolas), 414  
 Góngora (Luis de), 302, 332  
 Gonzaga (Ferdinand), 433  
 Gonzaga (Francesco), 24, 45, 49, 122  
 Gonzaga (Vincenzo), 382, 385  
 Goudimel (Claude), 424  
 Gozzi (Carlo), 381  
 Greene (Robert), 336  
 Grigorie de Nazianz, 174  
 Grévin (Jacques), 287  
 Grigore XIII, 433  
 Grimmshausen, 311, 356  
 Grocyn (Williams), 160, 173  
 Gros Guillaume, 408  
 Grosseteste (Robert), 81  
 Grümbeck (Joseph), 244  
 Guarini (Gov. Battista), 449  
 Guarino Guarini (da Verona), 19, 21, 22, 23, 24, 39, 65, 82, 85, 101, 103, 163, 301  
 Guazzo (Stefano), 27  
 Guevara (Antonio de), 25, 27

Guicciardini (Francesco), 42, 56, 84, 90, 94, 95, 99, 124  
 Gutenberg, 143

## H

Halley (Edmund), 213  
 Hardy (Alexandre), 287, 402  
 Harvey (William), 247  
 Heidenberg, -vezi Trithemius  
 Heliodor, 58, 146  
 Heltai (Gaspar), 164  
 Henric II, 196  
 Henric III, 146, 383, 395  
 Henric IV, 209, 382, 385, 387, 383  
 Henric VIII, 70, 96, 162, 171, 173, 190, 223, 334, 357, 395  
 Hercule, 120  
 Herodot, 28, 58, 130, 146, 137  
 Hermes Trismegistul, 190  
 Heron, 105, 221  
 Herrera (Fernando de), 302  
 Heywood (John), 400  
 Hesiod, 47, 154  
 Hipocrat, 227, 242, 245  
 Hipocrate din Kios, 105, 208, 221  
 Hipparchos, 101  
 Hohenheim (Theophrastus Bombastus), -vezi Paracelsus  
 Holbein, 70, 173  
 Homer, 28, 30, 31, 83, 117, 118, 147, 148, 152, 168  
 Honterus (Johannes), 164, 166, 167  
 Horațiu, 28, 47, 55, 78, 111, 117, 126, 135, 151, 156, 178, 290, 434  
 Hroswitha, 151  
 Hugo (Victor), 295, 341  
 Huniade (Ioan Corvin de), 164  
 Hurtado de Mendoza (Diego), 156  
 Hus (Jan), 128  
 Hutten (Ulrich von), 98, 150, 154, 155, 244, 352, 353

## I

Ieronim din Praga, 128  
 Ignățiu de Loyola, 198  
 Infessura (Stefano), 94  
 Inocențiu III, 86  
 Ioan al Crucii (Sf.), 438  
 Ioana d'Arc, 98  
 Irineu (Sf.), 174  
 Isocrate, 82  
 Iuliu II, 154, 171, 244, 412  
 Iuliu III, 136

## J

Janequin (Clément), 415, 416, 428  
 Janot (Jean), 47  
 Jäger (Johannes), -vezi Rubeanus Crotus  
 Joao II, 51  
 Jodelle (Étienne), 287, 288, 402  
 Johnston (John), 234  
 Jonson (Ben), 368, 400, 401  
 Jones (Inigo), 368  
 Josephus Flavius, 56, 58, 169  
 Josquin des Prés, 412, 422  
 Jovio (Paolo), 138  
 Juvenal, 52, 111

## K

Kant, 108  
 Kepler, 9, 108, 183, 185, 204, 213, 217, 218, 219, 220  
 Kremer (Georg - „Mercator“), 233  
 Kyd (Thomas), 340, 400, 401, 402

## L

Labé (Louise), 293, 294  
 Lactanțiu, 117, 125  
 La Fontaine, 286, 406  
 Landino (Cristoforo), 82, 135, 136  
 Landini (Francesco), 122  
 Lantero (Pietro), 163  
 Larivey (Pierre), 287, 401  
 Lascaris (Johannes), 46, 82, 144, 145, 173  
 Lasso (Orlando di), 412, 426, 432-436, 437, 439  
 Latimer (Hugh), 160  
 Laura, 113, 251, 252  
 Lavater (J. K.), 25  
 Leibniz, 108, 183, 209  
 Lefèvre d'Étaples, 42, 144, 174  
 Lemaire des Belges (Jean), 97  
 Lenau, 331  
 Leon X, 82, 171, 172  
 Leone Ebreu, 57  
 Leonardo da Vinci, 9, 104, 141, 204, 206, 208, 212, 213, 221, 224, 227, 228, 229, 236, 238, 240  
 Lesage, 286, 311  
 Lessing, 356  
 Leto (Pomponio), 130  
 Linacre (Th.), 160, 173  
 Lippi (Filippino), 393  
 Löbel (Joh.), 238  
 Lodge (Thomas), 400  
 Lombardo (Pietro), 51



Longos, 146  
 Lope de Rueda, 324  
 Lope de Vega, 98, 287, 299, 300, 301, 302, 324–328, 332, 374, 393  
 Lopez de Villalobos (Fr.), 244  
 Lorca (Federico García), 302  
 Lorenzo Magnificul, – vezi Medici Lorenzo  
 Lucanus, 47  
 Lucian din Samosata, 28, 52, 82, 83, 126, 143, 152, 162, 168, 174, 278, 353  
 Lucretiu, 81, 125, 126  
 Ludovic de Bavaria, 118  
 Ludovic IX, 70  
 Ludovic XII, 45, 51, 82  
 Ludovic XIII, 408  
 Ludovic XIV, 386, 388  
 Luisa de Savoia, 190  
 Lully (Jean Baptiste), 422  
 Lupu (Vasile), 168  
 Luther, 34, 35, 59, 144, 150, 154, 164, 171, 174, 214, 273, 360, 364, 422, 423  
 Luzzaschi (Luzzasco), 448  
 Luzzi (Mondino), – vezi Mondino dei Luzzi  
 Lyly (John), 336

## M

Machiavelli, 52, 57, 84, 90, 94, 95, 96, 99, 121, 123, 124, 134, 142, 259–260, 262–265, 374  
 Magellan, 232  
 Mahomed II, 140  
 Malatesta (Carlo), 122  
 Malatesta (Sigismundo), 50  
 Manetti (Gianozzo), 67, 68, 83, 86, 88  
 Manuzio (Aldo), 144, 173  
 Marcellinus (Ammianus), 81, 125  
 Marenzio (Luca), 417, 420, 433, 442–444, 445, 446  
 Margareta de Austria, 190  
 Margareta de Navarra, 144, 149, 196, 277, 286  
 Maria Tudor, 29, 161  
 Maria dei Medici, 382, 385, 387  
 Marinelli (Tristano), 382, 388  
 Marino (Gian Battista), 385, 386  
 Marot (Clément), 56, 285, 287, 414, 425  
 Marlowe (Christopher), 309, 333, 340, 365, 400, 401  
 Marsigli (Luigi di), 122  
 Masaccio, 141  
 Massinger (Th.), 340, 400  
 Matei Basarab, 168  
 Matei Corvin, 163, 164, 166, 204  
 Mazarin, 386, 388  
 Maximilian I, 148, 154, 166, 188, 189, 354  
 Maximilian II, 165, 433

Medici (Caterina), – vezi Caterina dei Medici  
 Medici (Cosimo dei), 45  
 Medici (Giuliano dei), 135  
 Medici (Lorenzo dei), 46, 82, 107, 110, 135, 138, 225, 265, 266  
 Medici (Piero dei), 46, 49  
 Melanchton (Philipp), 33, 35, 104, 150, 166, 167, 189, 214, 363, 364  
 Mélin de Saint-Gelais, 56  
 Memling, 412  
 Mendoza (Diego Hurtado de), 156  
 Mercator, – vezi Kremer Georg  
 Merula (Giorgio), 81  
 Merulo (Claudio), 421, 422  
 Michel (Jean), 52  
 Michelangelo, 46, 65, 73, 266, 267  
 Milesco (Nicolae), 169  
 Milton, 160, 301, 306, 385  
 Mirandola, – vezi Pico della Mirandola  
 Moise, 88  
 Molière, 263, 286, 287, 331, 374, 388, 392, 403, 404, 406, 407  
 Mondino dei Luzzi, 202  
 Mondory, 406, 407  
 Montano, – vezi Arias Benito Montano  
 Montfleury, 406  
 Monte (Philippe de), 436  
 Monti (Giulio Cesare), 378  
 Montaigne, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 64, 72, 100, 146, 159, 295–298, 309, 339, 383  
 Montesquieu, 134  
 Monteverdi, 417, 420, 422, 445, 449  
 Morales (Cristobal de), 436, 437, 438  
 Morley (Thomas), 440  
 Morus (Thomas), 28, 29, 52, 58, 70, 74, 77, 85, 90, 95, 96, 97, 145, 1601, 161, 162, 173, 173, 174, 177, 178, 281, 309, 333, 334–336  
 Müller (Johann), – vezi Regiomontanus  
 Münster (Seb.), 10, 97, 103, 232  
 Murner (Th.), 356–358  
 Mussato (A.), 113

## N

Napier (John), 206  
 Naselli (Alberto), – vezi Ganassa  
 Nashe (Thomas), 311, 337, 400  
 Năsturel (Udriște), 168  
 Nebrija (Antonio de), 53, 155, 156  
 Neri (Filippo, Sf.), 426, 437  
 Nettesheim, – vezi Agrippa von Nettesheim  
 Newton, 216, 220  
 Niccoli (Niccolò), 45, 47, 127  
 Niccolò V (papă), 44, 46, 83, 130, 142  
 Nostradamus, 185, 195–196

O  
 Ockeghem (Johannes), 412  
 Ockham (W.), 51, 102  
 Olahus (Nicolaus), 164, 165  
 Orlando di Lasso, – vezi Lasso  
 Orsini (Fulvio), 44  
 Ovidiu, 16, 52, 55, 56, 100, 111, 141, 151, 152, 156, 165, 178, 337, 417

## P

Pachebel (Joh.), 424  
 Pacioli (Luca), 205, 206, 208  
 Palestrina, 412, 426, 427–429, 433, 434, 437, 438  
 Palissy (Bernard), 227, 229, 230  
 Palladio (Andrea), 103, 368, 370–372  
 Palmieri (Matteo), 99, 138  
 Panormita, 136  
 Paolo II, 138  
 Paolo III, 171, 214, 244  
 Paolo V, 198  
 Paolo Giovio, 56  
 Paracelsus, 9, 106, 108, 187, 188, 189, 191–194, 225, 226, 239, 246  
 Paré (Ambroise), 9, 243, 247  
 Parentacelli (Tommaso), 46  
 Pascal (Blaise), 207, 209  
 Passerno (Antonio), 138  
 Pedro de Medina, 103  
 Peele (George), 400  
 Pelletier (Jacques), 242  
 Périers (Bonaventure des), – vezi Des Périers  
 Persius, 52, 55  
 Petrarca, 43, 47, 52, 56, 65, 71, 72, 74, 75, 78, 80, 81, 84, 85, 86, 89, 105, 113–118, 122, 126, 132, 135, 149, 163, 251–255, 269, 275, 290, 384, 415, 416, 434  
 Petrucci (Ottaviano), 412, 421  
 Peucer (Gaspar), 166  
 Peurbach (Georg), 102, 163, 204, 212  
 Peutinger (Conrad), 150, 233  
 Pfefferkorn (Johann), 155, 352  
 Pico della Mirandola, 10, 42, 47, 67, 68, 79, 83, 84, 85, 86, 88, 138, 139, 144, 152, 154, 160, 183, 186, 189, 201  
 Piccolomini (Alessandro), 100  
 Piccolomini (Enea Silvio), 44, 47, 58, 85, 99, 112, 138, 139, 140, 149, 163, 362  
 Piccolopasso (C.), 224, 225  
 Pickel (Conrad), – vezi Celtis  
 Piero della Francesca, 49, 205  
 Pirckheimer (Wil.), 150, 360

Pitagora, 154  
 Pius II, – vezi Piccolomini Enea Silvio  
 Pius X, 261  
 Plater (Felix), 248  
 Platina, 130  
 Platon, 23, 43, 47, 82, 84, 88, 89, 90, 101, 107, 117, 123, 125, 136, 144, 148, 184, 168  
 Plaut, 52, 125, 152, 261, 376, 378  
 Plethon (Gemistos), 82  
 Plinius cel Bătrân, 53, 81, 201, 116, 135, 200, 238, 278  
 Plutarh, 22, 29, 58, 71, 83, 125, 145, 146, 152, 160, 168, 278  
 Polibius, 47, 56  
 Poliziano (Angelo), 81, 82, 99, 100, 112, 124, 127, 266, 449  
 Pollaiuolo, 363  
 Polo (Marco), 53, 58  
 Pomponazzi (Piero), 92, 104, 202, 244  
 Pontano (Giovanni), 112, 136, 137, 138  
 Ponti (Diana), 382  
 Postel (Guillaume), 196, 197, 198  
 Propertius, 55, 111, 126, 135  
 Ptolemeu, 53, 82, 105, 174, 204, 212, 220, 223, 232, 233  
 Pulci (Luigi), 58, 100, 124, 167, 168  
 Pușkin, 272, 328, 331, 341, 342

## Q

Quevedo (Francisco), 310, 332  
 Quintilian, 22, 23, 47, 81, 117, 125, 143, 161

## R

Rabelais, 12, 13, 14, 15, 25, 31, 56, 59, 74, 97, 102, 145, 148, 149, 176, 237, 277–286, 300, 337, 356  
 Racine, 287, 404, 406  
 Rafael, 368  
 Rammée (Pierre de la), – vezi Ramus Petrus  
 Ramponi (Virginia), 385, 386  
 Ramus (Petrus), 30, 31  
 Regiomontanus, 102, 105, 150, 163, 185, 204, 212  
 Regnard, 387  
 Reuchlin (Johann), 47, 82, 84, 150, 152, 153, 154, 155, 174, 189, 353  
 Rhaw (Georg), 423  
 Rhazes (al-Razi), 192, 245  
 Rheticus (Joachim Georg), 166  
 Riccoboni (Luigi), 381, 382  
 Richard III, 392  
 Richelieu, 407



Rilke (R. M.), 266  
 Rojas (Agustin de), 389  
 Rolland (Romain), 286  
 Rondelet (Guillaume), 236  
 Ronsard, 97, 98, 149, 290-292, 294, 309, 414, 415, 434  
 Rousseau (J.-J.), 319  
 Rubeanus (Crotus), Joh. Jäger, 150, 353  
 Rucellai (Bernardo), 93  
 Rudolf II, 217  
 Ruzzante, - vezi Angelo Beolco

## S

Sabbatini (Niccolò), 372, 373, 374  
 Sachs (Hans), 358-361, 417, 441, 442  
 Sacrobosco, 202  
 Saint-Gelais (Melin de), 56  
 Saint-Simon, 386  
 Salernitanus (Nicolaus), 246  
 Salustiu, 28, 52, 55, 93, 111, 126  
 Salutati (Coluccio), 47, 65, 69, 76, 80, 84, 85, 93, 119-122, 124, 127  
 Salviani (Ippolito), 236  
 Sanchez de las Brozas (Francisco), 156  
 Sannazzaro (Jacopo), 57, 124, 301, 434  
 San Pedro (Diego de), 57  
 Sansovino (Jacopo), 43, 156  
 Sanudo (Marin), 94  
 Sapho, 294  
 Savonarola (Gerolamo), 18, 19, 86, 160, 426  
 Savonarola (Michele), 223, 230  
 Scala (Flaminio), 382  
 Scaligero (Giulio Cesare), 227  
 Scamozzi (Vincenzo), 372  
 Scarlatti (A.), 420  
 Scarron (Paul), 381, 403  
 Scève (Maurice), 293  
 Scheidt (S.), 424  
 Schwartzerd, - vezi Melanchton  
 Scipio Africanul, 113, 252  
 Scolari (Andrea), 163  
 Scott (Duns), 51  
 Seneca, 47, 52, 117, 126, 164, 261, 287, 402  
 Senfl (Ludwig), 441  
 Serlio (Sebastiano), 367-370  
 Servet (Miguel), 245, 247  
 Sévigné (Mme de), 406  
 Seyssel (Claude de), 148, 149  
 Sforza (Federico), 45, 46, 110, 386  
 Sforza (Francesco), 49  
 Sforza (Galleazzo), 49  
 Shakespeare, 98, 176, 283, 286, 287, 298, 309, 328, 336, 337-351, 374, 395, 400, 401, 440

Sickingen (Franz von), 154  
 Sidney (Ph.), 301, 335  
 Sigismund (împărat), 20, 136  
 Sigismund (regele Poloniei), 171  
 Signot (Jacques), 10  
 Sigonio (Carlo), 92  
 Silvestro (papă), 132  
 Simonide din Keos, 168  
 Sivori (Franco), 167  
 Sixt V, 49, 138  
 Socrate, 88  
 Sofocle, 82, 125, 261  
 Sommer (Johann), 164, 166  
 Spenser (Edmund), 98, 160, 336  
 Speroni (Sperone), 92, 99  
 Spinoza, 108  
 Statius, 125  
 Stevin (Simon), 210, 211, 222  
 Strabon, 82, 83, 168  
 Strozzi (Palla), 47  
 Sturm (Johannes), 35  
 Suetoniu, 55, 111, 119, 168  
 Suida, 82  
 Sweelinck (J.), 424  
 Swift, 286  
 Sydney (Ph.), 301

## T

Tabarin, 386, 408  
 Tacitus, 55, 56, 98, 151, 154  
 Tartaglia (Nicola), 102, 206, 222  
 Tasso (Torquatto), 57, 261, 262, 271, 273-276, 301, 306, 384, 385, 444, 449  
 Téllez (Gabriel), - vezi Tirso de Molina  
 Teocrit, 47, 261  
 Teofrast, 82, 83, 227, 238  
 Teognis din Megara, 168  
 Terențiu, 28, 30, 47, 52, 81, 117, 174, 261, 376  
 Tereza de Avila (Sf.), 438  
 Theoderic din Ravenna, 98  
 Tertulian, 125  
 Tibul, 55  
 Tirso de Molina, 330, 331  
 Tisard (Fr.), 144  
 Tit-Liviu, 47, 52, 55, 81, 111, 113, 117, 123, 134  
 Tizian, 156, 271, 430  
 Toma din Aquino (Sf.), 51, 130, 136  
 Torres Naharro, 324  
 Toscanelli dal Pozzo, 215  
 Traversari (Ambrogio), 65, 81, 83, 163  
 Tribaccio (Gaspere), 163  
 Trismegistul (Hermes), 190  
 Trissino, 98, 100, 261

Trithemius (Johannes Heidenberg), 185, 188, 192, 364  
 Trotzendorf (Valentin), 35  
 Tucidide, 56, 58, 82, 83, 130, 148, 152  
 Turlupin, 408  
 Tycho Brahe, - vezi Brahe

## U

Udriște (Năsturel), - vezi Năsturel  
 Ulrich (von Hutten), - vezi Hutten  
 Urban V (papă), 44, 47  
 Ureche (Grigore), 168  
 Urfé (Honoré d'), 301

## V

Valdes (Alonso de), 99, 158  
 Valdes (Juan de), 158  
 Valerius Maximus, 55, 56  
 Valla (Lorenzo), 18, 38, 44, 76, 78, 81, 82, 84, 85, 87, 105, 126, 111, 127, 129-133, 154, 221  
 Valleran Le Conte, 405  
 Vallurio (Roberto), 93  
 Van Boodt (Anselmo Boetius), 231  
 Varese (Ambrogio), 185  
 Varro, 81, 117  
 Vasari (Giorgio), 71, 368  
 Vasco da Gama, - vezi Gama  
 Vasile cel Mare (Sf.), 174  
 Vázquez (Juan), 418  
 Vecchi (Orazio), 446, 447  
 Vegetius, 52, 125  
 Ventura Rossetti (G.), 224  
 Vergara (Fr. de), 158  
 Vergara (Pier Paolo), 158  
 Vergerio (Pietro Paolo il Vecchio), 19, 20, 21, 24, 25, 163  
 Vergiliu, 16, 24, 28, 30, 31, 47, 52, 55, 56, 100, 117, 126, 135, 152, 261, 306, 434  
 Veronese, 412, 430  
 Verrocchio (Andrea), 224  
 Verucci (Virgilio), 378  
 Vesalius (Andrea), 103, 240, 241  
 Vespasiano da Bisticci, 44, 46, 71, 125, 127

Vespucci (Amerigo), 233  
 Vicente (Gil), 304  
 Victoria (Luis de), 436, 437, 438  
 Viète (François), 209, 210  
 Vigo (Juan de), 244  
 Villani (Filippo), 122  
 Villon, 52, 288  
 Visconti, 45  
 Visconti (Filippo), 46, 136  
 Visconti (Galeazzo), 113  
 Viscontini, 377  
 Vitéz (Janus), 163  
 Vitruviu, 103, 125, 142, 367, 368  
 Vittorino da Feltre, 19, 22, 23, 24, 26, 39, 45, 162  
 Vives (Luis), 13, 28, 29, 102, 158, 159  
 Vlad Dracul, 164  
 Voltaire, 171, 261, 272, 286, 298, 385, 387

## W

Wagner (Richard), 361, 418  
 Waldseemüller (Martin), 232  
 Walther (Johann), 423  
 Watton (Edward), 234  
 Webster (John), 340, 341  
 Wert (Giaches), 446  
 Wesel (Andries van), - vezi Vesalius  
 Wickram (Jörg), 362  
 Widmann (Georg), 205  
 Wieland, 272  
 Willaert (Adrian), 414, 422, 430, 432  
 Wilson (Thomas), 160  
 Wimpfeling (Jakob), 150  
 Worchester (conte de), 401

## X

Xenofon, 47, 56, 83, 100, 125, 126, 143, 148, 174

## Z

Zerbis (J.), 240  
 Zwingli, 154, 425

## Notă

Bibliografia lucrărilor consultate pentru acest prim volum dedicat Culturii Renașterii se va publica în volumul următor (rezervat în principal Filosofiei și Artei Renașterii), în curs de elaborare.



## Cuprins

### EDUCAȚIA ȘI ÎNVĂȚĂMÂNTUL

Noi teme și atitudini culturale (9). – Contra sistemului scolastic. Rabelais (12). – Studiul Antichității – „Studia humanitatis” (15). – Pedagogia renascentistă italiană. Vergerio, Guarino, Vittorino da Feltre (19). – Ideile pedagogice ale lui Erasm și influența lui (27). – Pedagogia Renașterii în Franța. G. Budé, Petrus Ramus, Montaigne (30). – Sistemul pedagogic al Reformei și Contrareformei (33). – Școlile și universitățile (37). – Bibliotecile (43). – Funcția culturală a tiparului (50). – Concluzii (58).

### UMANISMUL

Preliminarii (63). – Exaltarea omului (66). – Concepția despre lume și viață (73). – Cultul Antichității (78). – Umanismul și religia (84). – Istoriografia și politica (90). – Tradiția istorică și limba națională (97). – Umanismul și știința (100). – Umanism și umaniști (109). – Precursorii (112). – Umaniștii italieni (119). – Umanismul în alte țări. În Franța (143). – În Germania (149). – În Spania (155). – În Anglia (160). – În Țările Române (162). – Erasm – simbolul umanismului (171).

### ȘTIINȚA

„Pseudo-științele” (183). – Astrologia. Alchimia. Magia (184). – Marii „magi” (188). – Știința Renașterii (201). – Matematica (203). – Astronomie (211). – Fizica (221). – Chimia (223). – Geologia (226). – Mineralogia (230). – Geografia (232). – Zoologia (233). – Botanica (237). – Anatomia (240). – Medicina (241).

## LITERATURA

Literatura italiană. Prerenășterea. Petrarca (251). – Boccaccio (255). – Machiavelli (259). – Drama pastorală. Comedia (261). – Poezia. Michelangelo (265). – Poema eroi-comică (268). – Ludovico Ariosto (269). – Torquato Tasso (273). – Literatura franceză (277). – Rabelais (278). – Poezia. „Pleiada”. Ronsard (288). – A. d'Aubigné (294). – Montaigne (295). – Literatura Renașterii în Spania și Portugalia (299). – Genul idilic și cavaleresc (301). – Poezia lirică. Góngora (302). – Poemul epic. Luis de Camões (304). – Romanul picaresc (310). – Cervantes. Nuvelele (311). – „Don Quijote” (317). – Dramaturgia. Lope de Vega. Calderón (324). – Literatura engleză. Th. Morus (333). – Direcțiile poeziei și prozei (336). – Shakespeare poet (337). – Drama istorică. Marile tragedii. Comediile (340). – Germania. Literatura Reformei. Ulrich von Hutten (352). – Seb. Brant, Th. Murner, J. Fischart (353). – Hans Sachs. „Meistersang” (358). – Cărțile populare. „Faustbuch” (361).

## TEATRUL

Teatrul italian. Sala și scena (367). – „Commedia dell'arte” (374). – Companiile teatrale, mari actori (381). – Teatrul în Spania (388). – Teatrul englez (394). – Teatrul în Franța (401). – Mari actori francezi (405).

## MUZICA

Muzica în epoca Renașterii (411). – Curente, forme și genuri naționale. Flandra. „Musica reservata” (412). – Franța. „Chanson”-ul (414). – Italia. „Madrigalul” (416). – Germania. „Lied”-ul (417). – Spania. „Villancico” (418). – Anglia. „Carols” (418). – Muzica instrumentală (420). – Muzica în perioada Reformei și Contrareformei (422). – Marile școli europene. Școala italiană romană (426). – Școala venețiană (429). – Franco-flamandă (432). – Spaniolă (436). – Engleză (438). – Germană (441). – Apogeul madrigalului italian (442). – Alte forme și manifestări muzicale (446).

Indice (449).



## Table des matières

### L'ÉDUCATION ET L'ENSEIGNEMENT

Nouveaux thèmes et attitudes culturelles (9). – Contre le système éducatif scolastique. Rabelais (12). – L'étude de l'Antiquité – „Studia humanitatis“ (15). – La pédagogie italienne de la Renaissance. Vergerio, Guarino, Vittorino da Feltre (19). – Les idées pédagogiques d'Érasme et son influence (27). – La pédagogie de la Renaissance en France. G. Budé, Petrus Ramus, Montaigne (30). – Le système pédagogique de la Réforme et de la Contre-Réforme (33). – Les écoles et les universités (37). – Les bibliothèques (43). – Fonction culturelle de l'imprimerie (50). – Conclusions (58).

### L'HUMANISME

Préliminaires (63). – L'exaltation de l'homme (66). – La conception du monde et de la vie (73). – Le culte de l'Antiquité (78). – Humanisme et religion (84). – Historiographie et politique (90). – Tradition historique et langue nationale (97). – Humanisme et science (100). – Humanisme et humanistes (109). – Les précurseurs (112). – Humanistes italiens (119). – L'humanisme en France (143). – En Allemagne (149). – En Espagne (155). – En Angleterre (160). – Aux Pays Roumains (162). – Érasme – le symbole de l'humanisme (171).

### LA SCIENCE

Les „Pseudosciences“ (183). – Astrologie. Alchimie. Magie (184). – Les grands „mages“ (188). – La science de la Renaissance (201). – Mathématique (203). – Astronomie (211). – Physique (221). – Chimie (223). – Géologie (226). – Minéralogie (230). – Géographie (232). – Zoologie (233). – Botanique (237). – Anatomie (240). – Médecine (241).

### LA LITTÉRATURE

Littérature italienne. Pré-Renaissance. Pétrarque (251). – Boccace (255). – Machiavel (259). – La pastorale. La comédie (261). – La poésie. Michel-Ange (265). – Le poème héroï-comique (268). – L'Arioste (269). – Le Tasse (273). – Littérature française (277). – Rabelais (278). – La poésie. La Pléiade. Ronsard (288). – D'Aubigné (294). – Montaigne (295). – Littérature espagnole et portugaise (299). – Le genre idyllique et chevaleresque (301). – La poésie. Góngora (302). – Luiz de Camões (304). – Le roman picaresque (310). – Cervantès. Les nouvelles (311). – „Don Quichotte“ (317). – La théâtre. Lope de Vega. Calderón (324). – Littérature anglaise. Th. Morus (333). – La poésie et le roman (336). – Shakespeare poète (337). – Les drames historiques. Les tragédies. Les comédies (340). – La littérature allemande. La littérature de la Réforme. Ulrich von Hutten (352). – Seb. Brant, Th. Murner, J. Fischart (353). – Hans Sachs. „Meistersang“ (358). – Les livres populaires. „Faustbuch“ (361).

### LE THÉÂTRE

Le théâtre italien. La salle et la scène (367). – „Commedia dell'arte“ (374). – Compagnies théâtrales, grands acteurs (381). – Le théâtre en Espagne (388). – Le théâtre anglais (394). – Le théâtre en France (401). – Grands acteurs français (405).

### LA MUSIQUE

La musique à l'époque de la Renaissance (411). – Courants, formes et genres nationaux. Flandre. „Musica reservata“ (412). – La France. „Chanson“ (414). – Italie. „Madrigal“ (416). – Allemagne. „Lied“ (417). – Espagne. „Villancico“ (418). – Angleterre. „Carols“ (418). – La musique instrumentale (420). – La musique à l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme (422). – Les grandes écoles européennes (426). – Italienne (vénétienne, romaine) (429). – Franco-flamande (432). – Espagnole (436). – Anglaise (438). – Allemande (441). – L'apogée du madrigal italien (442). – Autres formes et manifestations musicales (446).

Index (449).



## Contents

### EDUCATION AND TEACHING

New cultural themes and attitudes (9). – Against the scholastic system. Rabelais (12). – The study of Antiquity – „Studia humanitatis“ (15). – Italian Renaissance pedagogy. Vergerio, Guarino, Vittorino da Feltre (19). – Erasmus's pedagogical ideas and influence (27). – Renaissance pedagogy in France. G. Budé, Petrus Ramus, Montaigne (30). – The pedagogical system during the Reformation and Counter-Reformation (33). – Schools and universities (37). – Libraries (43). – The cultural function of printing (50). – Conclusions (58).

### HUMANISM

Preliminaries (63). – The exaltation of man (66). – The outlook on life and world (73). – The cult of Antiquity (78). – Humanism and religion (84). – Historiography and politics (90). – Historical tradition and national language (97). – Humanism and science (100). – Humanism and humanists (109). – Forerunners (112). – Italian humanists (119). – Humanism in other countries. In France (143). – In Germany (149). – In Spain (155). – In England (160). – In the Romanian Countries (162). – Erasmus as a symbol of humanism (171).

### SCIENCE

„Pseudosciences“ (183). – Astrology. Alchemy. Magic (184). – The great „Magi“ (188). – Renaissance science (201). – Mathematics (203). – Astronomy (211). – Physics (221). – Chemistry (223). – Geology (226). – Mineralogy (230). – Geography (232). – Zoology (233). – Botany (237). – Anatomy (240). – Medicine (241).

### LITERATURE

Italian literature. Pre-Renaissance. Petrarch (251). – Boccaccio (255). – Machiavelli (259). – Pastoral drama. Comedy (261). – Poetry. Michelangelo (265). – Heroic-comical poems (268). – Ludovico Ariosto (269). – Torquato Tasso (273). – French literature (277). – Rabelais (278). – Poetry. „Pléiade“. Ronsard (288). – A. d'Aubigné (294). – Montaigne (295). – Renaissance literature in Spain and Portugal (299). – The idyllic and chivalrous genre (301). – Lyrical poetry. Góngora (302). – The epic poem. Luis de Camões (304). – The picaresque novel (310). – Cervantes. The novelas (311). – „Don Quixote“ (317). – Drama. Lope de Vega. Calderón (324). – English literature. Thomas Morus (333). – Trends in poetry and prose (336). – Shakespeare as a poet (337). – Historical drama. The great tragedies. Comedies (340). – Germany. Literature during Reformation. Ulrich von Hutten (352). – Seb. Brant, Th. Murner, J. Fischart (353). – Hans Sachs. The „Meistersang“ (358). – Popular books. „Faustbuch“ (361).

### THEATRE

Italian theatre. The house and the stage (367). – „Commedia dell'arte“ (374). – Theatre companies, great actors (381). – Theatre in Spain (388). – English theatre (394). – Theatre in France (401). – Great French actors (405).

### MUSIC

Music during the Renaissance (411). – National trends, forms and genres. Flanders. „Musica reservata“ (412). – France. The „chanson“ (414). – Italy. The madrigal (416). – Germany. The „Lied“ (417). – Spain. The „Villancico“ (418). – England. The „Carols“ (418). – Instrumental music (420). – Music during Reformation and Counter-Reformation (422). – The great European schools. The Italian school in Rome (426). – The Venice school (429). – The French-Flemish school (432). – The Spanish school (436). – The English school (438). – The German school (441). – The peak of the Italian madrigal (442). – Other musical forms and manifestations (446).

Index (449).